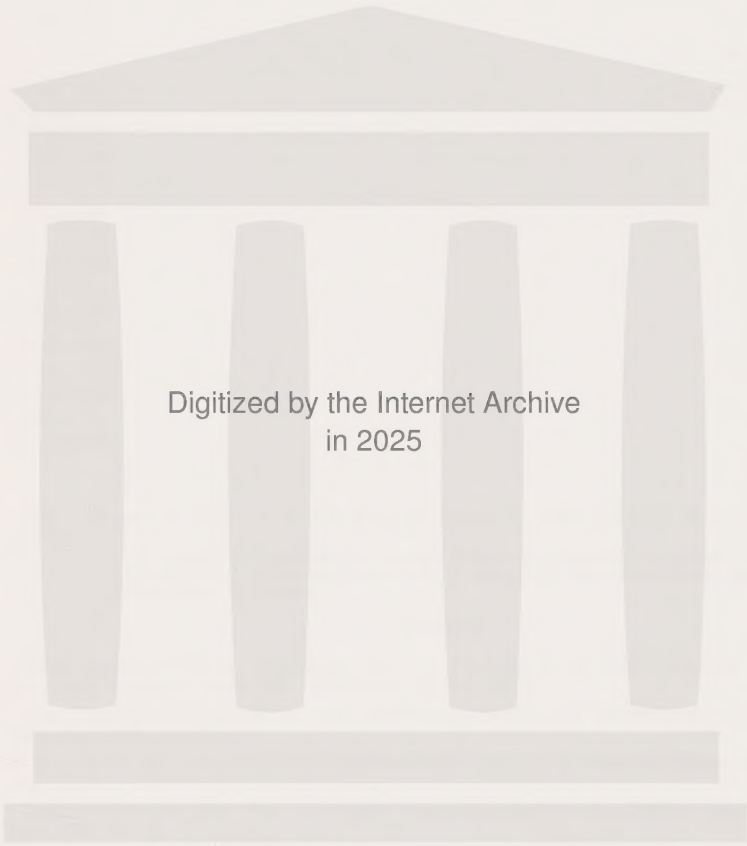
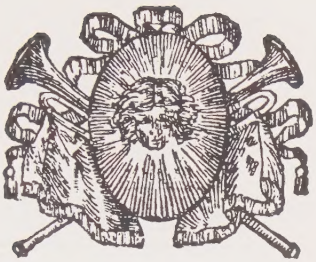
REVUE DE LA SOCIÉTÉ
D'HISTOIRE DU
THÉATRE
DIXIÈME ANNÉE
II



Digitized by the Internet Archive
in 2025

https://archive.org/details/revue-dhistoire-du-theatre_1958_10_2



REVUE DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

DIXIÈME ANNÉE

II

MCMLVIII

MICHEL BRIENT, EDITEUR

LE BUT du théâtre de toujours est d'offrir en quelque sorte le miroir à la nature, de montrer à la vertu ses propres traits, sa propre image au vice, et aux époques successives leur forme et leur physionomie particulières.

SHAKESPEARE, *Hamlet*, III, 2.

SOMMAIRE

Au Théâtre de Besançon (1775-1784). Claude-Nicolas Ledoux, Réformateur des Mœurs et Précurseur de Richard Wagner, par HÉLÈNE LECLERC 103

Les Comédiens dans les Rougon-Macquart, par MAURICE DESCOTTES. 128

COMMUNICATIONS

Le Théâtre bourgeois de la rue Transnonain (RENÉ THOMAS COÈLE) 139

Théophile Gautier et le Théâtre de plein air en Suisse (EDMUND STADLER) 139

EXPOSITIONS

Carlo Goldoni, dalle Maschere alla Commedia, par MIECZYSLAW BRAHMER. 141

CONGRÈS

Le Congrès Goldoni, par MIECZYSLAW BRAHMER 142

NOTES ET INFORMATIONS 144

LIVRES ET REVUES

FRANCE : Maurice DESCOTTES : *Les grands rôles du théâtre de Racine* (Ph. Van Tieghem). — Robert MARRAST : *Miguel de Cervantes, dramaturge* (Charles V. Aubrun). — Jacques ROBICHEZ : *Le Symbolisme au Théâtre.* — Romain ROLLAND et LUGNÉ-POE : *Correspondance* (1894-1901) (Paul Blanchart). — Jean de BEER : *Julien Bertheau.* — COMÉDIE ITALIENNE : *Quatre pièces.* — Paul-Louis MIGNON : *Le Théâtre en U.R.S.S.* (Léon Chancerel) 145

PAYS-BAS : Ben ALBACH : *Héros, mélos et comédiens* (Ph. Pos). 152

MUSIQUE ET DANSE : Serge LIFAR : *Les trois grâces du XX^e Siècle.* — *Écrits* d'ALBAN BERG. — D. E. INGHELBRECHT : *Le chef d'orchestre parle au public.* — Claude DEBUSSY : *Lettre à sa femme Emma.* — Victor I. SEROFF : *Debussy.* — Marcel SCHNEIDER : *Schubert.* — Henri BARRAUD : *La France et la musique occidentale.* — Gilbert CHASE : *Musique de l'Amérique.* — René LEIBOWITZ : *Histoire de l'Opéra.* — *Larousse de la Musique*, tome I (André Boll) 154

Bibliographie N° 807 à 1679 ..... **159**

AU THÉATRE DE BESANÇON (1775-1784)

Claude-Nicolas Ledoux; Réformateur des Mœurs et Précurseur de Richard Wagner

« Pour être un bon architecte, il ne suffit pas d'analyser des yeux, il faut lire dans le cercle immense des affections humaines, il faut développer les motifs d'application, les étendre. »

(LEDOUX, « L'Architecture ».)

Après tant d'œuvres, non moins considérables, de Claude-Nicolas Ledoux, le théâtre de Besançon connaît à son tour la destruction quasi-totale. Nous ne reprendrons pas ici le thème qui court de « l'architecte maudit », la pérennité de Ledoux dépasse l'enveloppe périssable de son théâtre, car le souffle de ce génie précurseur rejoint, en les inspirant encore, les créations les plus audacieuses de notre temps.

C'est à l'heure où une Exposition Universelle s'ouvre à Bruxelles, sous le titre, peut-être abusivement optimiste, de « Bilan du monde actuel pour un monde plus humain », que l'art d'un Ledoux, architecte humanitaire, réformateur de la « vie future », croyant comme Le Corbusier à l'universalité de l'Architecture, prend, avec son œuvre réalisé ou rêvé, toute sa signification. A l'opposé de l'inspiration d'un Gabriel, dont le génie plus décoratif a cristallisé dans les limites exactes d'un théâtre de Cour, à l'image de la Cour de son temps, tous les apports d'une tradition épurée, la pensée visionnaire et l'art multiforme de Ledoux enjambent délibérément leur époque (1).

(1) Nous ne prétendons pas dans le cadre de cet article pouvoir définir avec toutes ses nuances l'art de Ledoux, qui se rattache par plus d'un trait à celui de ses contemporains. Dans une étude ultérieure sur les théâtres du Boulevard à la fin

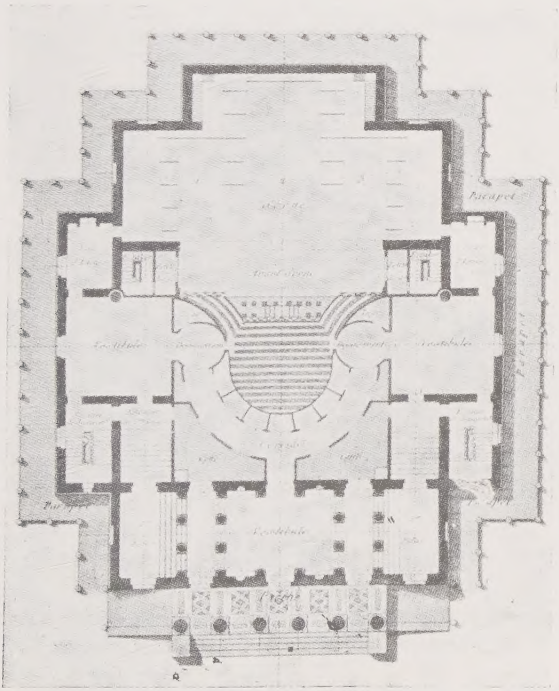
Ledoux a pressenti, sous le règne de Louis XV, l'avènement d'une ère sociale nouvelle. Nombre de ses projets, qui semblaient relever de l'utopie, appelaient aussi la technique et les matériaux ductiles des XIX^e^ et XX^e^ siècles; ce qui paraissait hier chimérique entre aujourd'hui dans le domaine du possible. Mais contrairement à certains architectes « Mégalomanes » de la fin du XVIII^e^ siècle, il cherchait à traduire ses aspirations et son idéologie par des moyens purement architecturaux; n'ayant à sa disposition que le répertoire des formes néo-classiques, un divorce est né parfois de ces entraves. Si l'on décante sa pensée profonde de la phraséologie fâcheuse de son extraordinaire Traité *L'Architecture sous le rapport de l'Art, des Mœurs et de la Législation* (1804) — monument rédigé durant sa captivité sous la Révolution — l'intuition la plus pratique de programmes avant la lettre, et le strict respect du métier s'en dégagent. « *L'Art, c'est le respect du métier* », nous dit-il. Classique et romantique tout à la fois, ses modèles et ses maîtres ont été l'art de Paestum, Palladio, Servandoni et Piranèse, ses maîtres directs J.-F. Blondel et Trouard. Son admiration allait aussi à J.-Ange Gabriel et nous verrons qu'il fit à l'Opéra de Versailles quelques emprunts.

Le théâtre de Besançon, réalisé de 1778 à 1784, par les soins d'un excellent architecte local, Bertrand, qui travailla sous ses directives, fut « pensé » dès 1775 par Ledoux. Il représentait dans son œuvre l'un des monuments les plus sobrement classiques par la tenue extérieure du bloc cruciforme (Pl. I), et les plus achevés dans le détail; l'un de ceux, aussi, où il eut l'occasion d'exprimer le mieux ses idées progressistes et égalitaires, par la distribution intérieure de la salle, qui tout en respectant une certaine hiérarchie sociale ne sacrifiait aucun état. Une lettre, datée du 24 août 1775, à l'Intendant Ch.-André de Lacoré qui lui a commandé pour la ville de Besançon cette salle publique, doublement destinée à la Comédie et à l'Opéra, lui expose avec une vigueur d'accent peu commune et une saveur particulière le programme qu'il souhaitait y appliquer. Partant de ce document initial, jamais encore publié intégralement, nous essaierons de déterminer dans quelle mesure les innovations de Ledoux se rattachent au passé et devancent l'avenir. La scène du théâtre de Besançon présentait aussi des particularités remarquables dont la signification n'a pas été mise en relief. Nous insisterons, à propos de l'orchestre, de son

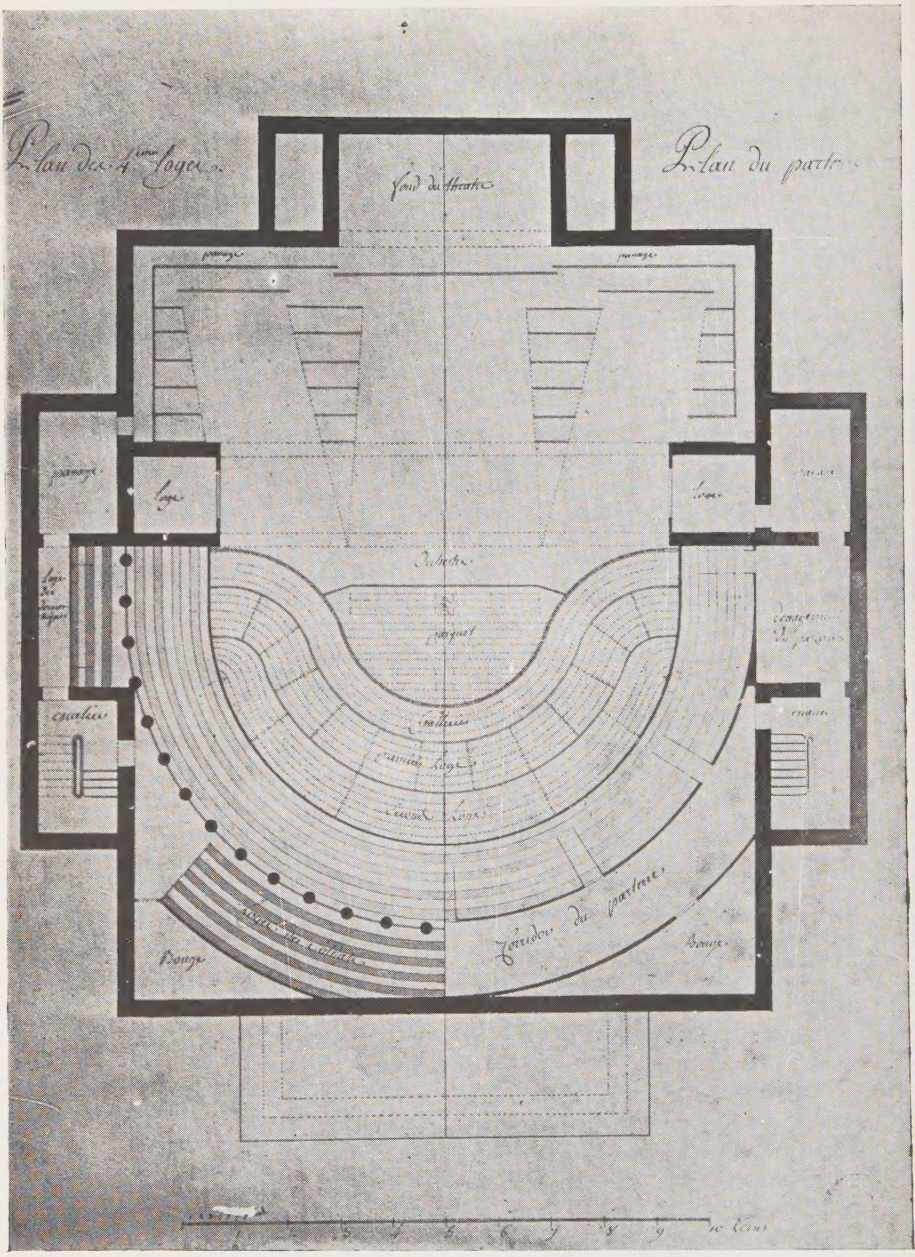
---

du XVIII^e^, nous voudrions présenter un groupe de salles s'apparentant au même style que le théâtre de Besançon. Certaines trouvailles de Ledoux et sa personnalité géniale le placent, cependant, à part.

Pl. I — Théâtre de Besançon, dans son aspect primitif
Vue perspective (Cl. N. Ledoux : l'Architecture...)

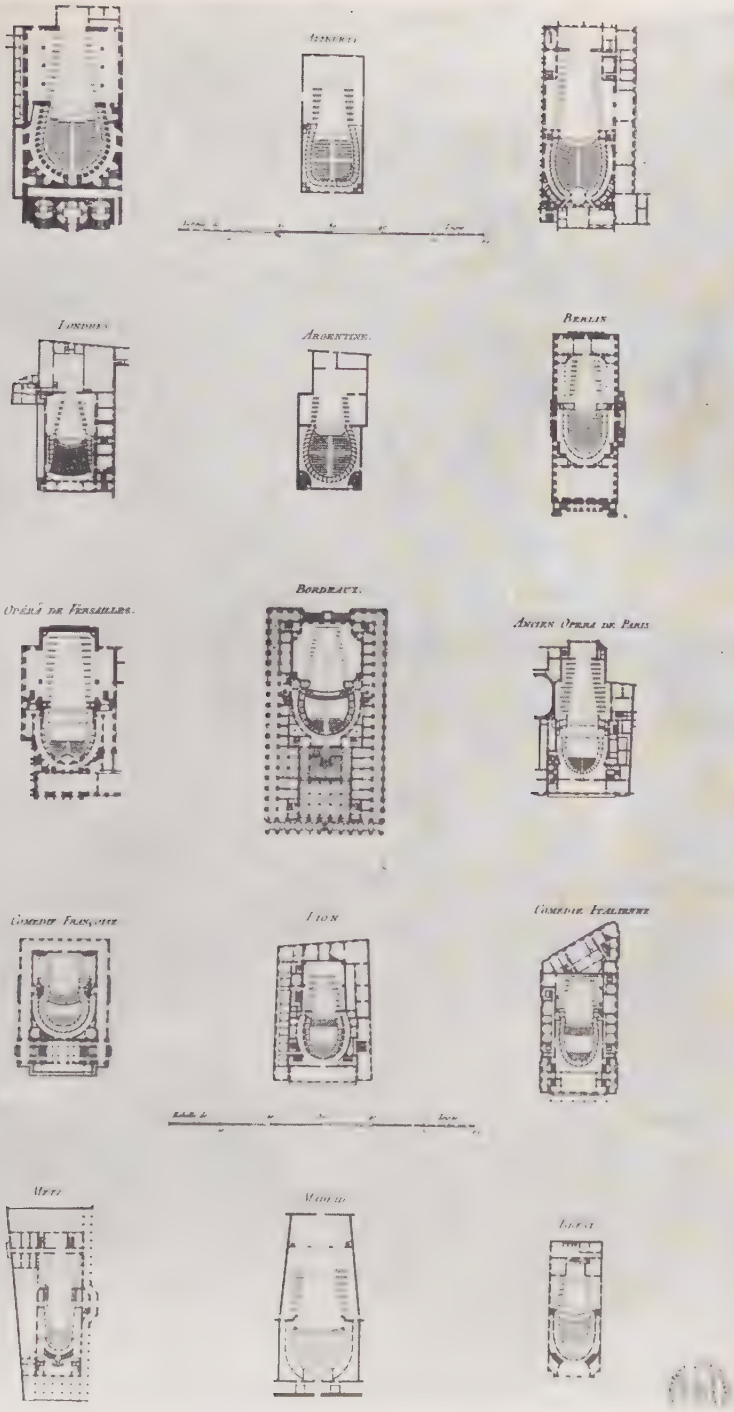


Pl. II — Théâtre de Besançon : plan du rez-de-chaussée. L'hémicycle s'évase en forme de cloche sur l'avant-scène (idem)



Pl. III — Théâtre de Besançon : la salle et la scène
Plan du parterre et des 4e loges
Les amphithéâtres concentriques avec leurs divisions
La scène transformable. Les châssis

*(Bibl. de Besançon, coll. Pâris « Etudes d'Architecture »
VIII, nº 30, plan au lavis)*



Pl. IV — Plan des principaux théâtres de l'Europe au XVIII[e] siècle

(Bibl. de Besançon, coll. Pâris « Etudes d'Architecture »
T. VIII, n° 292, planche gravée)

Pl. V — Théâtre de Besançon, coupe sur la longueur

(Bibl. de Besançon, coll. Pâris « Etudes d'Architecture »
T. VIII, nos 303, 304, dessin au trait, dessin au lavis)

emplacement, et des théories acoustiques de Ledoux qui se révèle physicien avisé, sur l'étonnante préfiguration des idées de Richard Wagner appliquées par Gottfried Semper au théâtre de Bayreuth. Ce rapprochement, à notre surprise, ne semble pas s'être imposé aux historiens. Le développement du parti acoustique inventé par Ledoux trouvera même ses prolongements inattendus, au XX^e^ siècle, à Hollywood.

Certains rapprochements formels nous permettront, enfin, de situer le théâtre de Besançon dans l'évolution de la grande architecture théâtrale française.

« L'Architecture est à la maçonnerie ce que la Poésie est aux belles-lettres, c'est l'enthousiasme dramatique du métier » (LEDOUX).

1775, Ledoux est alors Inspecteur des Salines Royales d'Arc et Senans en Franche-Comté. Ses travaux dans la forêt du Doubs en vue d'une cité industrielle et sociale, « ville idéale » et œuvre prodigieuse, restée inachevée, dont on peut encore contempler les vestiges grandioses, l'ont conduit à Besançon et lui procurent la commande du théâtre (2). Voici en quels termes il adresse son projet à l'Intendant de la Province.

24 Août 1775

MONSIEUR,

J'ai l'honneur de vous adresser le projet de la salle de comédie que vous m'avez demandé, en passant à Besançon. Monsieur le Maréchal de Duras et Monsieur de Trudaine, à qui je l'ay fait voir, l'ont examiné avec beaucoup d'attention et après avoir discuté sur les différents points qui peuvent occasionner des difficultés et faire naître quelque contradiction, ils m'ont dit de vous assurer qu'ils en étaient très contents, qu'ils ne trouvaient rien à y changer, et qu'ils nous aideraient de tout leur pouvoir pour l'exécution de ce projet. *Mais quelque succès qu'il ait eu, je sais ce qu'il en coûte pour établir une nouvelle religion,* les préjugés à vaincre sont des ennemis dangereux pour le progrès des connaissances, et je crains toujours qu'une ville de province, qui se modèle sur la capitale, ne se révolte *quand*

(2) D'autres projets seront demandés auxquels le sien est préféré. Les Archives Départementales du Doubs C. 40 possèdent un plan et un mémoire anonymes que nous avons pu consulter, daté du 1^er^ septembre 1777. Il s'agit d'un plan en ellipse influencé par la forme du théâtre de Vicence. Une salle de spectacle de 1.428 places et une salle de concert de 400 places aménagée au-dessus du vestibule auraient été réunies dans le même bâtiment. Les discussions sur l'emplacement du nouveau théâtre durèrent trois ans, on s'arrêta enfin à l'emplacement situé entre la Ruelle du Point-du-Jour et l'abbaye Saint-Vincent, le 26 février 1778. Le bâtiment isolé, sera « autonome » alors que l'ancienne salle de spectacle de la ville était, avant cela, logée dans le Palais de Granvelle.

je proposeray un parterre derrière les secondes loges, et quand mes loges ne seront pas huchées à la manière accoutumée les unes sur les autres. A la première exposition je passerai pour un fou, mais si l'on veut m'entendre jusqu'à la fin, j'espère que je gagneray des voix.

Remontons au principe, foulons aux pieds les siècles d'ignorance, où la forme de nos salles était celle des jeux de paume, et prenons pour modèle les actions les plus simples de l'humanité qui se passent tous les jours devant nos yeux : comment s'assemble-t-on, par exemple, sur une place publique autour d'un charlatan quand on veut bien l'entendre, chacun se pelote et l'entoure circulairement, le plus fort approche le plus près, le faible est le plus éloigné, mais comme le rayon est fort rapproché, l'aboyeur est également entendu de tous les assistants. Il faut dans une salle de spectacle que le plus fort, c'est-à-dire celuy qui paye le plus, soit le plus près, que celuy qui paye le moins soit le plus éloigné, il faut que l'auditeur soit disposé de manière à ne rien perdre du jeu de l'acteur, et à produire un effet tel qu'il ne soit pas contrarié ni interrompu par des corps étrangers qui détruisent l'objet principal. Fondé sur ces principes, je ne tiens à aucun préjugé. Je connais les salles d'Italie, d'Angleterre, d'Allemagne, de France : j'admire en discutant ce qu'il y a de bien, et je ne suis point enthousiasmé des ridicules accrédités, très convaincu que les règles qu'on a fait pour les arts étouffent le vrai génie par des conventions particulières établies dans des siècles d'ignorance, et suivies dans des temps plus heureux par une sorte d'inertie qui porte chacun à suivre des lois écrites.

La forme de ma salle est circulaire, le rayon le plus éloigné ne s'étend pas plus que la ligne la plus distante de nos parterres faits dans des jeux de paume; *on est assis partout,* parce qu'il n'y a qu'en France où on ait condamné la portion de l'humanité qui est la moins riche, à être sur ses pieds pendant deux heures. Il est vray que le parterre est derrière les secondes loges, mais je l'ay déjà dit, il paye moins et quoique derrière les secondes loges il n'est pas plus loin de la scène que dans nos salles connues.

J'ai supprimé toute décoration étrangère aux personnes qui meublent la salle, ces appuis trop dorés ou trop pauvres, qui séparent un rang d'un autre, nuisent à l'effet général, par le ton et par la discordance des lignes interrompues; les fleurs que l'on case dans un parterre et qu'on divise par des quaisses produisent une monotonie insupportable; il faut que l'œillet d'Inde soit à coté de la rose, et que l'un veille pour l'autre.

J'ai cherché d'ailleurs à *contenter tous les Etats,* ceux qui occupent les premières places dans la Province auront des places particulières, avec une chambre à cheminée. L'*amphithéâtre* sera meublé par les hommes qui payent le plus, le balcon par l'Etat-Major, les premières loges par les femmes les plus riches, les secondes par les particuliers qui composent le second ordre, *le parterre, enfin, par ceux qui payent le moins, mais qui seront mieux traités et mieux placés qu'on ne l'a fait jusques à présent.*

L'ordre général y gagnera, les piétons, qui dans nos salles exhalent une odeur que respirent les gens voiturés, n'auront plus à se plaindre des secousses, des flots, des rumeurs que les gens debout occasionnent. La cabale cessera, et en détruisant par ce moyen, ce qu'on appelle faussement l'enthousiasme du parterre, on jugera plus sainement les autheurs.

Je me reproche, Monsieur, d'avoir pris sur votre temps, celuy que vous avez passé à me lire.

Si tous ceux que je veux convaincre aimaient autant les Arts

que vous, et étaient assez instruits, j'oserais presque espérer qu'on voudrait bien accueillir les efforts que j'ay fait pour laisser à la ville de Besançon un monument, qui d'un côté soit digne du siècle où nous vivons, et d'accord avec la modique dépense qu'on veut faire.

Permettez-moi, Monsieur, de renouveler à Madame La Corée toute ma sensibilité et ma respectueuse reconnaissance pour toutes les bontés qu'elle a eues pour moy.

J'ay l'honneur d'être avec respect, Monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur.

Paris ce 24 août 1775.
Le Doux.

Que pouvons-nous retenir de cette lettre ? Ledoux supprime la disposition traditionnelle de la salle en étages de loges (3), rigides et fermées, pour y substituer un parti amphithéâtral qui permet à tout le monde d'être assis et de rapprocher de la scène les derniers rangs. C'est le principe moderne selon lequel les places les plus chères sont à l'orchestre — ici appelé amphithéâtre — ou aux premières loges, les places les moins chères étant les plus hautes. La vision reste partout favorable grâce à la large ouverture de l'hémicycle sur l'avant-scène, et à l'absence de divisions, sauf à hauteur d'appui, entre les étages concentriques et les loges ouvertes.

La suppression du parterre debout est-elle une complète innovation en France ? Ce parterre était de tradition dans les théâtres publics depuis l'origine et on verra son usage se maintenir très longtemps encore en province, notamment au théâtre de Dieppe en 1826 (4). Il existe dans toutes les salles publiques de France du XVII[e] siècle : quelques bancs rangés devant la scène formaient parfois le « parquet », puis le parterre nu s'étendait jusqu'à l'amphithéâtre — comprenant plusieurs rangées de sièges en gradins, au fond de la salle, jusqu'à l'aplomb des premières loges —, ce parti se retrouve sur tous les plans des théâtres français payants jusqu'à une date tardive de la seconde moitié du XVIII[e] siècle et même au delà. Tandis que dans les théâtres anglais et italiens le public était assis de longue date. C'est dans les remous du parterre que s'installait la cabale, dégénérant souvent en lutte à main armée. Des esprits d'avant-garde comme Voltaire (préface de *Sémiramis*, 1748) commencèrent à pro-

(3) Le maître de Ledoux, J.-F. Blondel, préconisait déjà dans son *Cours d'Architecture* 1750-70 (publ. 1770-77) la substitution de galeries continues, en retraite les unes sur les autres, aux loges. Soufflot à Lyon 1754, Gabriel à Versailles, alliaient loges et balcons en retraite.

(4) Cf. P.F. Frissard. *Théâtre de Dieppe*, Paris, 1826, in-fol.

tester au milieu du XVIII[e] siècle contre cet usage *barbare* (4 bis) mais quand, en 1782, la nouvelle salle de la Comédie-Française, par Peyre et de Wailly, appliquait la suppression du parterre-debout, préconisée par Ledoux dès 1775, certains auteurs, comme L.-S. Mercier dans son *Tableau de Paris* (tome VII), larmoient un peu sur cette innovation : « *Le parterre assis n'exerce plus avec vigueur une autorité dont on lui a contesté l'usage... On l'a fait asseoir et il est tombé en léthargie* ». Ledoux garde la priorité de l'intention dans son projet, mais les atermoiements de la construction du théâtre de Besançon, terminé en 1784 seulement, ont permis qu'il fut devancé dans la réalisation. Quelques précédents moins notoires sont à signaler : on était assis au théâtre de la Foire, construit en 1753 par Jean Monnet, et peut-être faut-il attribuer ce fait aux séjours que fit Monnet en Angleterre. On était assis également au théâtre provisoire des Menus-Plaisirs, rue Bergère, en 1781. Mais il s'agit là de salles en matériaux légers, un peu en marge de l'évolution du grand théâtre.

L'idée du parterre assis, ou paradis, derrière les secondes loges rappelle deux ou trois antécédents de moindre signification que l'innovation de Ledoux; celui de la salle provisoire de l'Opéra que Soufflot installe sur la scène des Tuileries, désaffectée, après l'incendie de la salle du Palais-Royal en 1763 : « *Ce lieu forme une espèce de second amphithéâtre en retraite au-dessus des secondes loges, les places y sont disposées sur des banquettes en gradins au-dessus desquelles il reste encore des espaces pour voir et entendre debout.* » (*Mercure.*) A la différence de Besançon, ce paradis n'excluait pas le parterre debout du rez-de-chaussée. Nous pensons aussi au paradis démontable de l'Opéra de Gabriel (1770), juché derrière la colonnade, mais il s'agit d'un théâtre de Cour. Enfin, la salle du Grand Théâtre de Bordeaux (1780) comportait aussi un paradis. L'esprit qui les a dictés, dans les trois cas, était tout différent de l'esprit de réforme qui a inspiré Ledoux. Le ton est beaucoup plus violent dans son Traité, où la profession de foi renforce la description très détaillée qu'il donne de son théâtre. Il écrit en 1793 : « *La cupidité tient une partie du public, debout pendant deux heures dans un parc moutonnier que l'on appelle parterre, je ne sais pourquoi. C'est là, oui là, où nos semblables, où*

(4 *bis*) J.-F. Blondel dans son Cours préconisait aussi le parterre assis dès 1750. N. Bricaire de la Dixemerie, *Lettres sur l'état présent de nos spectacles*, Amsterdam. Paris, 1765, in-12, dit à propos du projet de reconstruction de la salle de l'Opéra du Palais Royal : « *Je me borne à un seul point qui paraît être le vœu de la multitude, elle voudrait que dans la salle qu'on doit construire on put être assis au parterre. J'ignore ce qui pourrait s'opposer à une demande aussi raisonnable* » et il invoque le fait qu'on est assis au « Concert Spirituel » des Tuileries, cependant la salle construite par Moreau-Desproux s'ouvrit en 1770, sans parterre assis.

l'espèce la moins favorisée de la fortune est tellement saccadée, comprimée, qu'elle sue le sang, elle répand autour d'elle une vapeur homicide. Le public, rangé en assises égales, est entassé dans des commodes bombées, etc. »

L'époque et la captivité de l'auteur ont exalté son indignation.

En parlant de salle circulaire, Ledoux emploie une expression impropre. La salle par sa disposition est un compromis entre le demi-cercle et la cloche évasée (Pl. II). Le théâtre de Besançon s'éloigne au contraire du plan arrondi ou ovale vers lequel tendent plus ou moins les architectes français d'alors : Gabriel à Versailles, Louis à Bordeaux, Peyre et de Wailly à l'Odéon, en s'inspirant des recherches, menées prioritairement par les architectes italiens, sur les exigences, souvent contradictoires, de l'optique et de l'acoustique. Ledoux, fait remarquable, s'inscrit, en réalisateur, dans la lignée des purs théoriciens du XVIII[e] siècle qui, en Italie comme en France, ont spéculé sans pouvoir le réaliser sur le compromis devant concilier la forme de l'amphithéâtre et les exigences modernes (5). Après l'expérience de Palladio à Vicence, au XVI[e] siècle, animée d'un esprit humaniste qui classe ce théâtre un peu en marge du théâtre moderne, des expériences ont été tentées au XVII[e] siècle, des projets élaborés au XVIII[e] siècle. Citons pour mémoire quelques essais de forme amphithéâtrale jalonnant en France le chemin qui conduit à Ledoux. Un projet de Levau, vers 1663, pour le Louvre sur l'emplacement actuel de l'escalier Daru, un théâtre provisoire de Carlo Vigarani dans les jardins de Versailles (1668). Un théâtre construit à Marly, en 1671 (que Krafft signale dans son *Traité de la Charpente*), tendait prématurément au cercle : théâtres démontables ou théâtres de Cour. Ils n'avaient pas à résoudre les problèmes de structure qui se posaient à Besançon pour un grand théâtre fermé.

Avec Ledoux, nous sortons aussi des spéculations purement formelles, la spéculation de l'architecte est nourrie par

(5) Il est intéressant de noter dans la deuxième moitié du XVIII[e], cette opposition en France de deux formes d'esprit : d'un côté, des réalisateurs conscients des exigences d'une société où l'étiquette fait loi et qui préfèrent aussi pour des raisons d'acoustique le plan ovale ou arrondi avec les loges en balcon (Gabriel, Louis, Peyre et de Wailly), de l'autres des théoriciens archéologues, abstracteurs férus de raison et d'antiquité, admirateurs de Palladio tels : Cochin, Damun, Roubo, etc..., plus favorables au demi-cercle et à l'ellipse coupée sur le grand axe, comme à la disposition amphithéâtrale des anciens. Mais tous sont d'accord pour proscrire la superposition perpendiculaire et le cloisonnement des loges à l'italienne.

la revendication sociale, en se libérant des entraves traditionnelles de l'étiquette il retrouve les grands principes des anciens (6). L'homme de science, qui ne laisse rien au hasard, se fait jour également :

> « Les places s'accroissent d'étage en étage jusqu'à ce qu'ils aient acquis la forme du demi-cercle, seule forme qui laisse la possibilité de découvrir toutes les scènes du théâtre. Mais il faut ajouter à la base du cercle un tiers ou un quart de sa largeur pour éviter la déperdition inévitable des lignes courbes qui s'applatissent ou s'atténuent à l'œil (l'« Architecture »...). »

Les formes de salles en carrés longs, rondes ou ovales

> « privent les spectateurs du plaisir que le demi-cercle assure quand la largeur de l'avant-scène est égale au développement ».

Le *Mercure*, dans une relation très détaillée datée du 4 novembre 1784, décrivant la salle, dira : « *L'avant-scène étant plus ouverte que dans aucune de nos salles communes, il n'y a pas une place d'où l'on ne puisse apercevoir le théâtre à 25 pieds.* » La visibilité semble donc plus satisfaisante pour l'ensemble du public que dans des salles comme celle de Bordeaux, remarquable par ailleurs, mais trop resserrée vers la scène.

Ledoux dit encore, dans sa lettre, qu'il a supprimé toute décoration étrangère aux personnes qui meublent la salle. Il ajoute dans son Traité :

> « La salle n'admet aucune décoration que celle des spectateurs, on a détruit les angles saillants et rentrants, les planchers encorbellés qui nuisent à la propagation de la voix et recèlent le mauvais air. Si nos théâtres ne font pas partie du culte, il est au moins à désirer que leur distribution assure la pureté des mœurs... »

Charles Garnier, un siècle plus tard, dans son *Etude sur les théâtres* (7), qu'anime un esprit bien différent, vantera, lui aussi, la disposition par laquelle « *les spectateurs, tout en apercevant la scène, voient également bien la salle et font eux-mêmes partie de la décoration* ». Cette conception du public faisant partie du décor de la salle est très répandue en France au XVIII[e] siècle (8). Elle s'accorde à cette sociabilité

---

(6) L'étude de la répercussion des idées sociales et démocratiques sur les formes et dispositions des salles de spectacle reste à faire. Chaque poussée révolutionnaire ramenant inévitablement à la forme amphithéâtrale des anciens. Témoin la transformation intérieure des salles dès 1789 : suppression des loges, que des amphithéâtres et des promenoirs remplacent. Création du théâtre des « Sans-culottes » de Brongniart avec ses vastes amphithéâtres pour le peuple, etc... Théâtres de la Russie Soviétique.

(7) Ch. GARNIER, *Etude sur les théâtres*, 1860, in-fol., p. 8.

(8) G. M. MONGINOT, *Exposition des principes qu'on doit suivre dans l'ordonnance des théâtres modernes*, mémoire présenté à l'Académie en 1769, dira « *on*

française qui est à l'opposé des mœurs italiennes, plus particularistes, exigeant le cloisonnement des loges.

Si, maintenant, nous examinons le plan de la scène (Pl. III) du Théâtre de Besançon en le confrontant au plan des grandes scènes d'Opéra de la même époque, nous sommes frappés par une différence essentielle (Pl. IV). La scène de Besançon est beaucoup plus large et moins profonde et se rapproche en cela des théâtres d'aujourd'hui, avec aussi des possibilités de transformation en largeur et en profondeur selon les besoins du spectacle. Ledoux, ici encore, échappant aux routines de son époque, réagit, comme l'ont fait un Voltaire ou un Diderot (8 *bis*), contre les abus et les ridicules de la scène peinte en perspective, contre son absence de vraisemblance, mais dépassant la théorie il applique ses principes au théâtre de Besançon. Ecoutons-le défendre son système dans son Traité :

> « La salle étant à la scène ce que la pièce habitée est au vuide que l'on découvre au dehors, le théâtre doit être plus large, plus vaste que l'espace qui contient les spectateurs : *c'est la véritable place des illusions magiques de la scène* (9)... Déjà vous voyez les châssis se placer d'eux-mêmes sur des lignes divergentes, ils sont variés dans leurs plans, dans leurs formes, *déjà vous voyez le rapport exact entre l'acteur et les objets qui l'entourent,* vous ne verrez plus la proportion s'atténuer par des vuides destructifs, elle sera en relation avec les plans qui se succèdent. Un des plus grands vices de nos théâtres est la manière d'assujettir les châssis : elle est absolument opposée à ce que la nature et la raison indiquent. »

Ledoux connaît certainement les innovations apportées par Ferdinand Bibiena en Italie, reprises par Servandoni en France, dans la plantation du décor : l'usage des praticables qui, placés obliquement sur la scène, viennent rompre la monotonie des lignes fuyant vers un même point, créée par la répétition des châssis symétriques. Mais son souci est encore différent du leur, sa conception n'est pas simplement

---

aime autant à être vu qu'à voir..., il est donc nécessaire que nous ayons des salles mieux disposées que les Italiens ».

(8 *bis*) Cf. H. Leclerc, *Les origines italiennes de l'architecture théâtrale moderne*, Paris, Droz, 1946, ch. III : La révolution scénique de la perspective, p. 59.

(9) Il ajoute en note : « *Le théâtre a 67 pieds de large sur 48 de long. Un théâtre devrait avoir 150 pieds de large et 140 de profondeur. La largeur est d'autant plus nécessaire que tous les rayons du cercle sont intéressés à la projection. Dans un établissement conçu par une ville de 3e ordre, la dépense étant assujettie à la recette, l'économie dicte la dimension, il n'est pas de même dans les cités nombreuses où l'Opéra affichant la splendeur peut déployer tout le luxe dont il est susceptible. Mais dans tous les cas, indépendamment de ce qui est nécessaire pour l'aisance du service, la largeur doit être plus considérable que la profondeur* ».

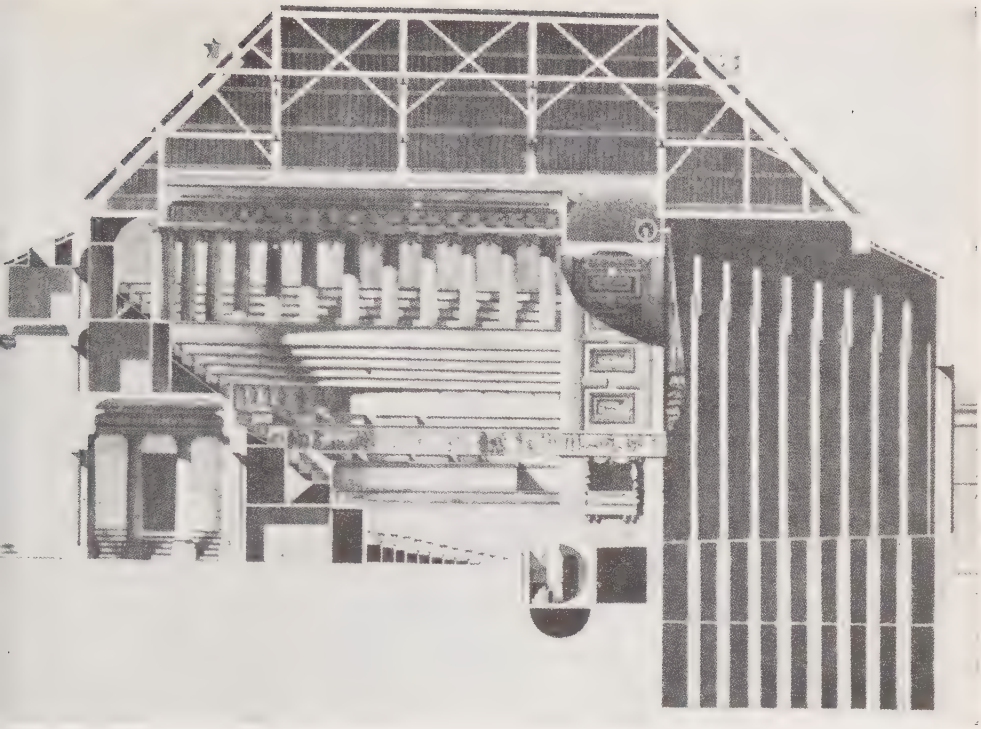
celle d'un décorateur, mais d'un véritable « metteur en scène » (au sens moderne du terme) soucieux du rapport plastique entre l'acteur et les objets qui l'entourent. Conception globale du milieu scénique, annonçant les grands théoriciens qui révolutionneront la mise en scène au XIX^e siècle, conception poétique et magique du monde des illusions qui n'a rien de « l'illusionnisme », faussement réaliste, du décor peint en perspective, quand il s'éloigne de la féerie de ses origines.

« *Les décorations du théâtre en relation extensive avec la salle sont variées par des rayons visuels, au lieu de n'offrir que d'arides coulisses à ceux qui sont placés de côté.* » Ledoux évite encore un inconvénient dû à la plantation traditionnelle. Enfin, sans être une scène tripartite, du type préconisé par un Cochin ou un Potain au XVIII^e siècle, la scène de Ledoux est sujette à des modifications qui l'en rapprochent. « *Les trois scènes que l'on peut étendre, resserrer ou éloigner au besoin* », dit-il (10). Les fermes et la disposition des châssis permettent donc l'extension et le rétrécissement en largeur et en profondeur. Une arrière-scène ménageant aussi des surprises.

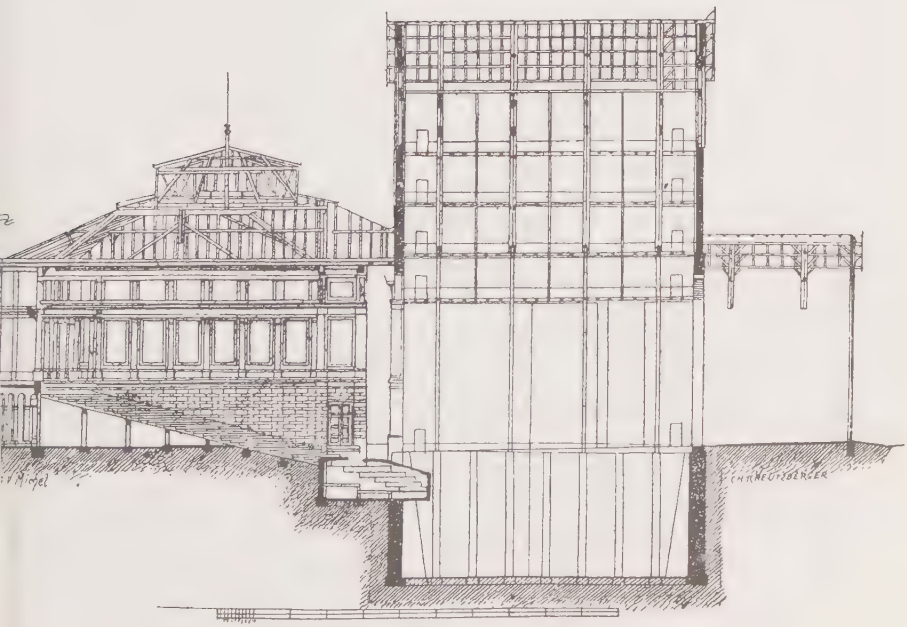
La magie de l'univers scénique est encore préparée par l'*avant-scène*. Dépassant son rôle d'architecte, Ledoux s'est penché tout particulièrement — et d'une façon bien différente de ses contemporains plus préoccupés de solutions décoratives ou de structure harmonieuse — sur le problème de l'avant-scène, cette zone intermédiaire des « préparations ». Nous pensons déjà à R. Wagner. Ecoutons-le encore :

> « Nous voilà donc arrivés à l'avant-scène, c'est l'embrasure de la croisée, l'épaisseur intermédiaire habitée qui sépare l'action du dehors. C'est un corps lisse, c'est un repos que l'œil se prépare pour augmenter le plaisir de l'âme, en opposant la variété des situations de tous genre à la simplicité du cadre..., *ce que l'on appelle avant-scène accrédité par l'usage n'est autre que la ligne continue de la salle jusqu'au théâtre.* J'entends la critique tonner pour nous prouver qu'une grande ouverture atténue la proportion de l'acteur, elle aurait raison si la forme était destructive, mais elle rassemble le point de vue, si elle propage les sons, si elle met l'acteur en relation avec tout ce qui l'environne, que peut-on désirer de plus ? »

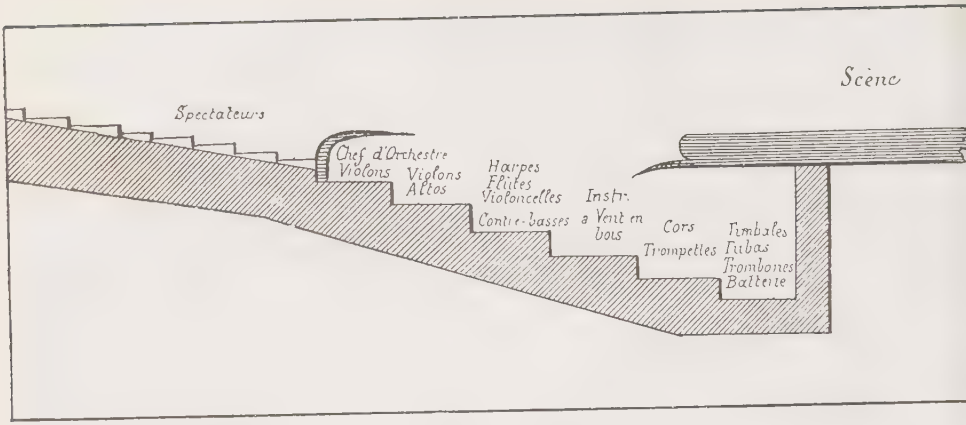
(10) Ledoux, dans une controverse avec Poyet qui l'a pastiché, remet en lumière ses innovations. Il dit à propos de la scène : « *Le théâtre par sa largeur est susceptible de plusieurs scènes pour les « a parte »*. Cf. *Journal de Paris*, 1783, p. 345. (Voir plus loin note 13.)

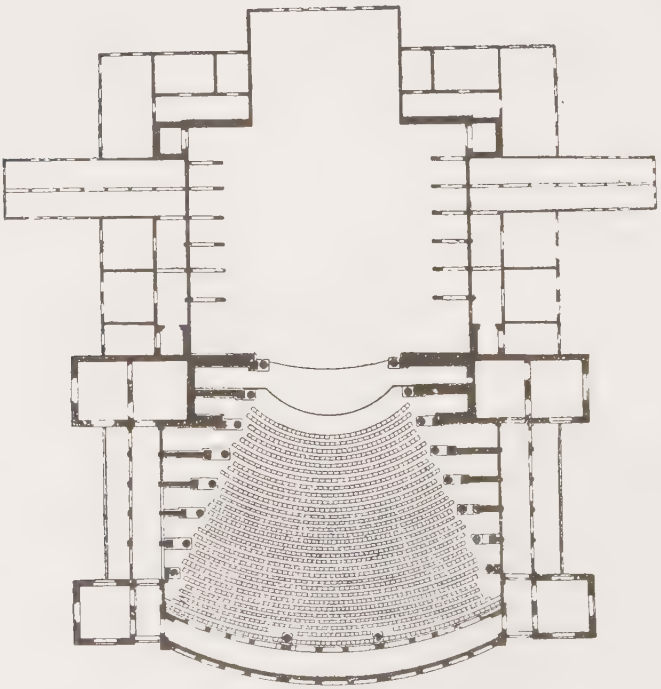


Pl. VI — Théâtre de Besançon, coupe sur la longueur
Les étages, la colonnade dorique, l'orchestre enfoncé (d'après Ledoux)



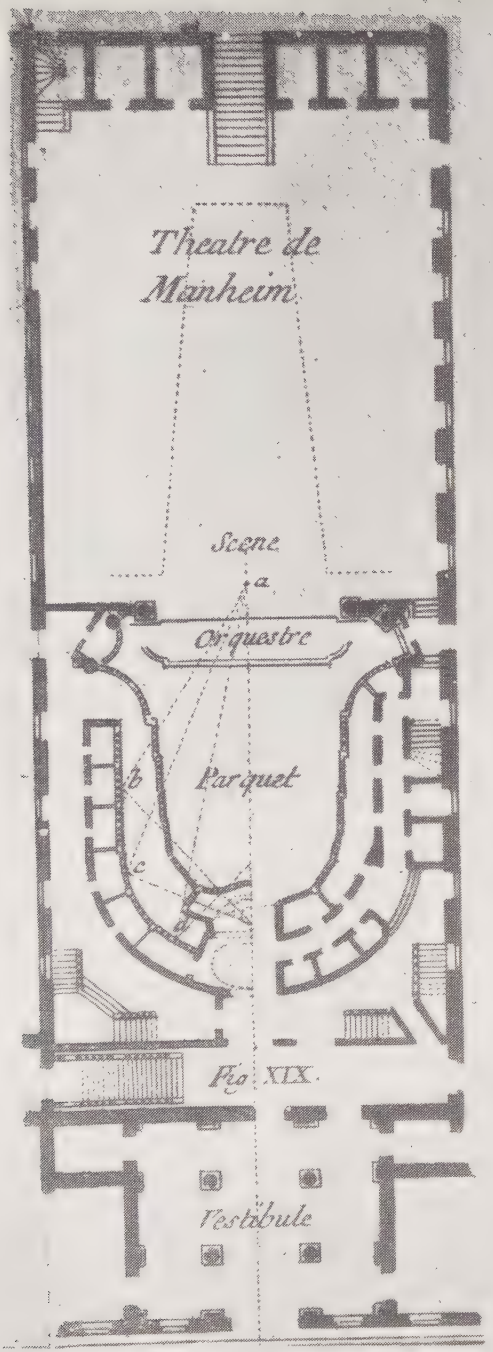
Pl. VII — Théâtre de Bayreuth, coupe sur la longueur
R. Wagner et G. Semper





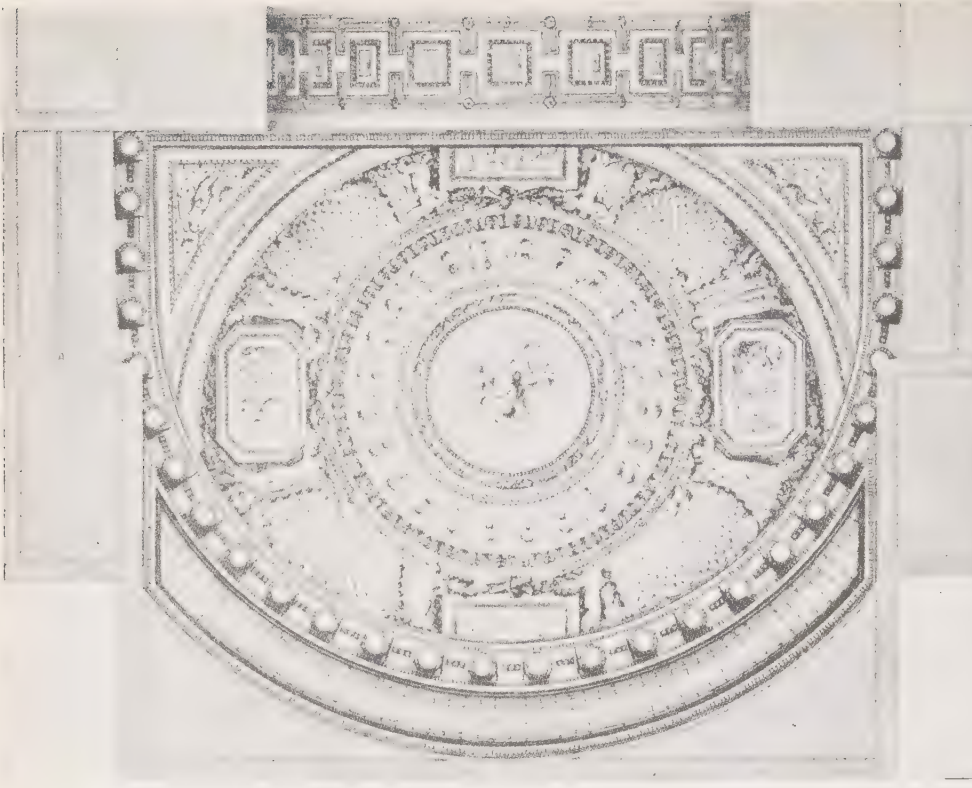
Pl. VIII — Théâtre de Bayreuth

1) La fosse d'orchestre : « L'abîme mystique »
2) La salle en trapèze ou éventail

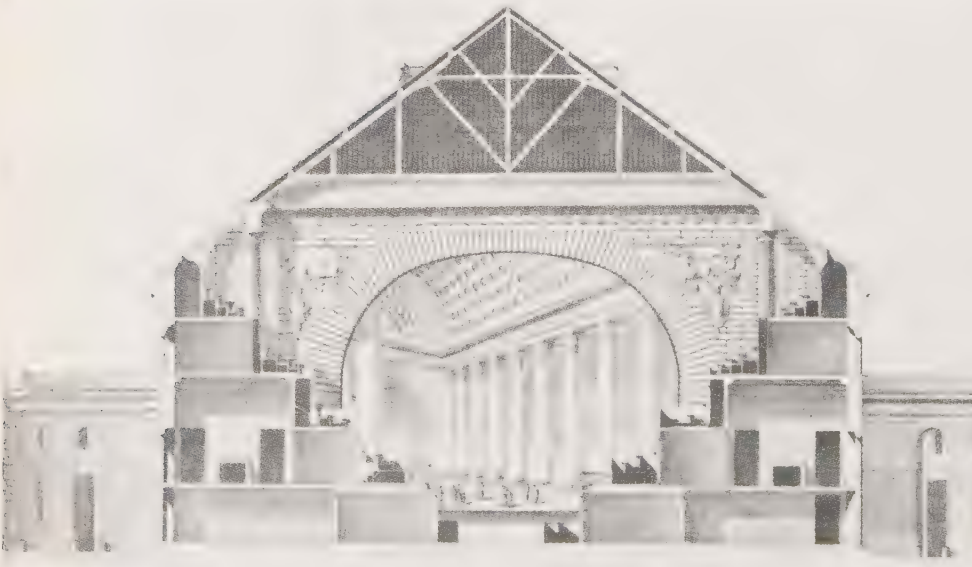


(Phot. Rigal)

Pl. IX — Théâtre de Mannheim, plan 1742 d'A. Bibiéna
(D'après reproduction Patte)



Pl. X — Théâtre de Besançon : plafond de la salle, les caissons de l'arc d'avant-scène
(Réalisé par Louis Boquet d'après Ledoux)



Pl. XI — Théâtre de Besançon : coupe sur la largeur
(D'après Ledoux)

Et revenant toujours aux phénomènes naturels, il ajoute :

« Quand vous ouvrez la croisée de votre appartement, craignez-vous que les objets ne soient trop petits ? Le tableau plus large que le cadre ne vous offre-t-il pas des scènes variées, des champs illimités ? »

Et il condamne l'usage.

« Ici, c'est le contraire; nos théâtres plus étroits que l'avant-scène sont encore resserrés par des châssis directeurs opposés à l'effet des rayons visuels... l'aire de nos théâtres incisée dans le vaste espace n'offre à l'œil désireux qu'une rainure dont les parois mobiles *rétrécissent le vague de l'imagination.* L'habitude est si impérieuse qu'elle regarde comme licence la transgression de ses lois. »

Ledoux critique la surchage décorative : bas-reliefs, guirlandes, etc., « *tous les genres d'assauts livrés à la raison, placés entre le spectateur et l'acteur* » et qui dégradent la dignité du théâtre. Lui-même marque donc l'ouverture de l'avant-scène par un arc monumental, surbaissé, de 14 mètres de portée :

« L'avant-scène a une épaisseur relative à sa hauteur; la proportion du tiers nous a paru la plus convenable pour lui donner un caractère ferme et prononcé... la voûte est ornée de caissons pour ne pas diviser l'attention et propager en tous sens les sons qu'elle reçoit. »

Simplicité, rôle acoustique et optique. Logique avec lui-même, Ledoux voulait supprimer les loges d'avant-scène qui nuisent à l'« effet » et à ce repos de l'œil qu'il préconise, mais on lui imposa de percer dans l'épaisseur du grand arc deux loges d'honneur pour le Gouverneur et l'Intendant de la province.

Ledoux, très au fait des préoccupations de son époque concernant l'acoustique appliquée aux salles de spectacle, dirigea ses recherches moins sur la « courbe idéale », à donner à la salle, que poursuivaient ses contemporains de façon un peu abstraite, que sur un problème plus particulier : celui de l'orchestre; il y apporte des idées absolument personnelles, une sorte d'intuition géniale. Après s'être élevé contre l'habitude de placer l'orchestre dans la salle, où il assourdit le public, il expose son point de vue, justifiant ce qu'il a inauguré au théâtre de Besançon.

> « L'orchestre considéré comme instrument identifié à la voix ne doit pas être apparent, la superficie la plus convenable est celle qui, sous le théâtre, sert de ligne de démarcation à la salle, la forme de l'instrument disposée en demi-cercle, voûtée en tous sens, construit en léger sapin, nervée, collée par derrière répercutera les sons qui lui sont confiés : la partie du cercle adossée au théâtre sera occupée par la symphonie qui recevra l'impulsion de celle qui est placée en face pour observer l'action théâtrale.
>
> « On entend bien partout parce que les sons de l'orchestre ne peuvent nuire à la voix de l'acteur qui n'a pas besoin de forcer la nature; identifié à l'action du théâtre, il est moins bruyant, il est plus mélodieux. » (11)

Le *Mercure*, dans son compte rendu de 1784, confirme les avantages de ce « mélangeur de sons », qui traite globalement les sons des instruments et les empêche de couvrir les voix.

> « L'orchestre est pratiqué en partie sous le théâtre et renvoie les sons dans la salle par une voussure de bois... il rend les accompagnements sans nuire aux voix les plus faibles qui s'entendent distinctement de tous les points de la salle. » (12) Pl. V.

Si nous résumons les idées de Ledoux concernant le rôle d'intermédiaire passif que joue visuellement l'avant-scène entre le public et l'action se déroulant à distance, puis l'idée de traiter l'orchestre en instrument unique et de l'enfoncer pour qu'il ne couvre pas les voix, les théories de Wagner s'imposent immédiatement à nous (Pl. VI).

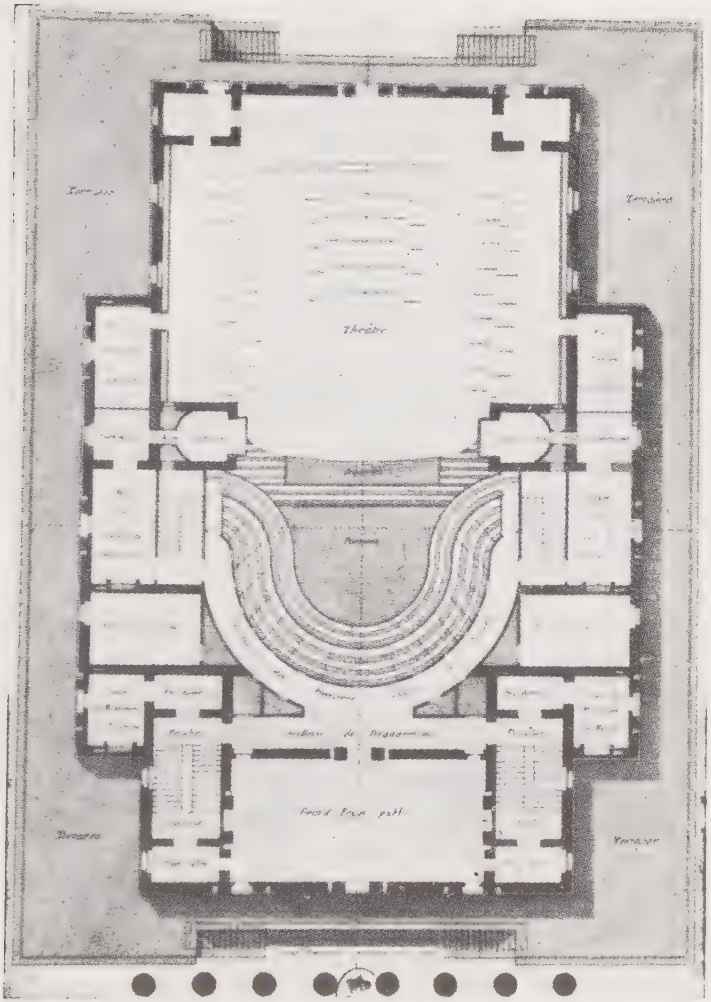
Ecoutons maintenant Wagner. Ses théories sont comme un écho amplifié de celles de Ledoux :

> « La nécessité prévue par moi, dès l'origine, de rendre invisible le foyer technique de la musique : l'orchestre, car cette nécessité constituait le point de départ de toute la transformation de la salle de notre théâtre néo-européen. »

---

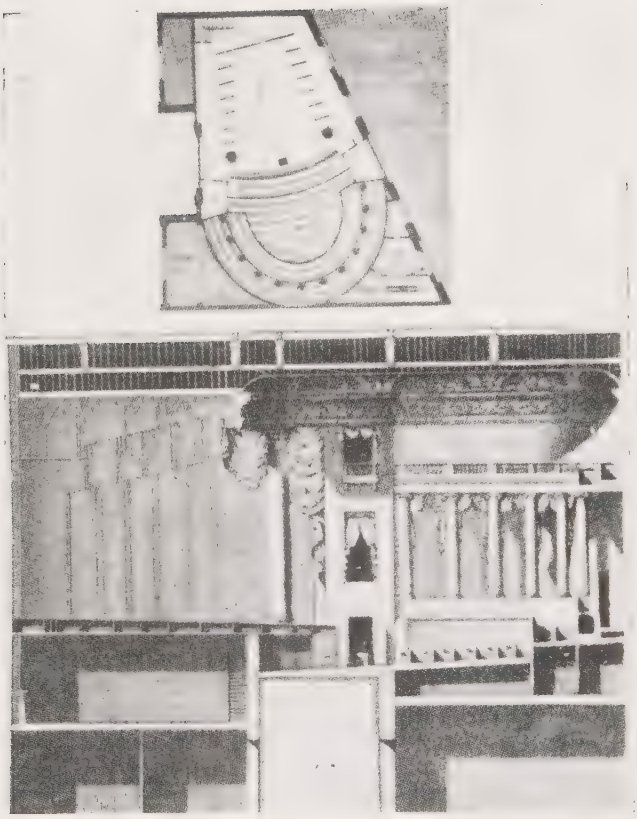
(11) Ledoux pousse encore plus loin ses propositions, quand il ajoute en *Note : « On n'a pas encore fait les expériences nécessaires pour déterminer à quel degré l'Orchestre traité dans toute son étendue comme instrument donnerait par la forme et la grandeur de ses dimensions un son plus grave que le ton le plus bas d'une contrebasse, ce nouveau genre d'expérience assujetti au calcul pourra devenir une mine féconde en effets de musique et d'acoustique. On pourrait suppléer à ces dispositions par des vases de terre, d'airain ou de laiton qui, formant entre eux une échelle harmonique, répondraient fidèlement au son de la voix des chanteurs et seraient autant d'échos artificiels* ». Son langage rejoint celui des hommes de la Renaissance quand il dit encore : « *Il ne faudra pas oublier que si l'harmonie universelle du monde se compose principalement d'une certaine proportion et de certains rapports d'actions sphériques et d'actions rectilignes, il faut chercher à imiter cette proportion et ces rapports tant pour les effets de la lumière et des couleurs que pour ceux des sons dans les théâtres* ».

(12) En outre, une coupe sur la longueur du théâtre révèle l'existence sous le plancher de l'orchestre d'une voûte en pierre, en plein cintre renversé, destinée à amplifier le son comme au théâtre de Gabriel à Versailles qui s'était lui-même inspiré de l'exemple du Théâtre de Turin.



Pl. XII — Projet de théâtre pour Marseille (1785-86) non réalisé, plan du rez-de-chaussée (Ledoux)

Le développement de la vie publique autour du théâtre. anticipation de la Building-City



Pl. XIII — Le théâtre de la Guimard (1770-72)
Plan et coupe (d'après Ledoux),
la colonnade ionique

Il parle de la gêne continuelle, insupportable, que cause la vue, des plus inopportunes, de l'organe technique producteur des sons :

> Il fallait donc installer l'orchestre en contrebas sans toutefois le recouvrir, de telle sorte que le spectateur put voir directement la scène, ainsi il apparaissait tout de suite évident que les places des spectateurs ne pouvaient être que des rangées de sièges disposées uniformément en gradins, et dont la hauteur serait uniquement déterminée par la possibilité de voir nettement, de tous les points de la salle, le tableau scénique. »

(Donc retour à la forme amphithéâtrale.)

> « Mon dessein de rendre l'orchestre invisible suggéra immédiatement au génie du célèbre architecte (Gottfried Semper), auquel j'eus le bonheur d'en parler le premier, la destination de l'espace vide compris entre le proscenium et les sièges des spectateurs, nous le baptisâmes "l'abîme mystique", *son rôle étant de séparer le réel de l'idéal,* et le maître le ferma en avant par un second proscenium plus vaste dont l'effet en rapport avec l'arrière-proscenium plus petit permettait de faire croire, et c'était là une chose admirable, à un recul de la scène même, de sorte que le spectateur se figurait l'action scénique dans un recul plus considérable qu'il n'était en réalité... son regard ne rencontre rien qu'un espace qui plane en quelque sorte entre les deux prosceniums, grâce à un artifice d'architecture et qui montre l'image qu'elle fait apparaître lointaine, *sous l'aspect inaccessible d'une apparition de rêve,* tandis que la musique mystérieuse semblable aux vapeurs émanant du sein sacré de Gaia sous le trône de la Pythie se dégage comme un esprit de "l'abîme mystique". » (Pl. VII.)

Le rapprochement suffit et ne doit pas être poussé trop loin, car les buts étaient différents; noyé dans sa Religion de l'Art et son esthétisme personnel, Wagner, dans les dispositions qu'il donne à la salle de Bayreuth, n'est pas soulevé, comme Ledoux, par le souci humanitaire et la revendication sociale; avec Ledoux, c'est l'équité qui commande l'abandon des loges, la forme amphithéâtrale. Pour Wagner, le but suprême de l'homme étant le but artistique, le but le plus artistique de l'homme étant le drame :

> « En construisant le bâtiment destiné à répondre dans toutes ses parties à l'unique but artistique collectif... l'architecte ne *doit agir qu'en artiste* et en considération de l'œuvre d'art. » (« L'Œuvre d'Art de l'Avenir », 1849-1850.)

C'est cependant vers l'Allemagne et les pays de l'Est que la conception de la salle amphithéâtrale, et la conception d'une architecture théâtrale dépouillée et « fonctionnelle », trouvera ses adeptes les plus fervents, avant qu'elle ne nous revienne par choc en retour un siècle plus tard (Pl. VIII).

Le type de salle de Bayreuth, en trapèze, engendrera les salles de cinéma (13). La France, fidèle à ses traditions architecturales, magnifiquement illustrées par l'art de Louis et de Charles Garnier, préférera, longtemps encore, un type de salle plus orné.

Wagner n'a pas nécessairement connu l'œuvre et les théories de Ledoux, il n'y fait pas allusion — non plus qu'il ne fait allusion, d'ailleurs, à Grétry et à Gœthe dont il a certainement connu les idées sur un orchestre invisible (14). Mais son architecte Gottfried Semper aurait pu en entendre parler, soit quand il travailla à Paris, soit par la diffusion en Allemagne de l'influence de Ledoux par le truchement de son disciple Durand ou par la filiation directe des architectes néo-classiques allemands, tels Gilly et Schinkel, nourris de cette influence. Fait curieux qui mérite de nous arrêter, Wagner admirait le théâtre de Mannheim d'Alex. Bibiena. Voilà ses propres termes dans *Œuvres en prose,* IX, 1872-1873 (tome XI, trad. J.-G. Prod'homme, Paris, 1923) (15) :

> « J'ai constaté avec grande satisfaction combien un architecte de théâtre unique à ma connaissance, celui qui a construit le théâtre de Mannheim, a ressenti le même inconvénient (la pratique gênante et grossière qui fait ressortir l'image scénique presque jusqu'à l'attouchement par le spectateur) et y a remédié autant que possible en supprimant les loges d'avant-scène et en ménageant, au moyen d'un vide sur les côtés entre l'avant-scène

(13) La forme en trapèze ou éventail, correspondant à une section de l'amphithéâtre antique, eut ses adeptes en France au XVIII[e] siècle. L'architecte Poyet, en 1783, prétendit avoir trouvé une solution plus heureuse encore que celle de Ledoux, avec la forme trapézoïdale. En réalité, il s'inspirait de l'idée de Ledoux, dont le projet gravé de la salle de Besançon avait paru en 1777, et peut-être aussi de la disposition des théâtres anglais. Une violente polémique éclata, intéressante à suivre dans le *Journal de Paris,* année 1783, in-8°, p. 331, n° 82, p. 345, n° 88, p. 403, n° 105, p. 440.

(14) Cf. Grétry. *Mémoires ou Essais sur la Musique,* 1789 et Goethe : *Les Années d'Apprentissage de Wilhelm Meister,* Ch. VIII. J.-G. Prod'homme dans son Avant-Propos à la traduction des Œuvres en Prose de R. Wagner, Tome XI, Paris 1923, cite les auteurs et théoriciens qui ont préconisé l'orchestre invisible, avant Wagner; le sujet avait déjà été traité par G. Servières : *Guide Musical,* 1896. Ni l'un, ni l'autre n'ont fait allusion à l'expérience de Ledoux. Nous ajouterons que Webb, en Angleterre, pour le ballet de *Mustapha,* 1665, avait prévu un orchestre sur plateforme en pente, caché par un voile. Aux origines de la Tragédie Lyrique, Jacopo Peri demandait que l'orchestre jouât derrière le décor.

(15) Les projets et aquarelles originaux d'A. Bibiena pour le théâtre de Mannheim, datant de 1737, étaient au Cabinet des Estampes de Munich. La construction fut réalisée par Baumgratz, construit pour l'électeur Palatin, le théâtre s'ouvrit en 1742. Il fut détruit en 1794. Patte l'avait admiré et en parle. Il comportait 5 rangs de loges, une ouverture d'avant-scène décorée de 2 colonnes. Il n'y a pas de similitude en élévation, entre le théâtre de Besançon et celui de Mannheim, où les étages de loges à décrochements s'inspirent du système italien de Sighezzi. Alessandro Bibiena était le fils aîné de Ferdinando.

et un deuxième proscenium, l'*isolement de l'image scénique*. Malheureusement l'orchestre demeurait encore visible. »

Or, le théâtre de Mannheim, construit en 1742 et dont le plan dessine une cloche renversée, est certainement le théâtre dont la forme se rapproche le plus de celle du Théâtre de Besançon; Ledoux, qui connaissait les théâtres allemands les plus célèbres, s'en est probablement inspiré, c'est un lien invisible électif entre Ledoux et Wagner (Pl. IX).

Mais suivons l'innovation orchestrale de Ledoux jusqu'à ses dernières conséquences.

La fosse d'orchestre en contrebas, favorisant le mélange des sons, qu'il a conçue au théâtre de Besançon, portait encore en germe, dans sa voûte nervée semi-circulaire, le principe de l'immense coquille orchestrale d'Hollywood (16). Construite en 1930, cette gigantesque coquille acoustique de plein air, constituée par une charpente métallique à fermes concentriques semi-circulaires, répercute peut-être les derniers échos de la voix prophétique de Claude-Nicolas Ledoux.

N'abandonnant rien au hasard, cherchant dans les moindres détails la solution la plus satisfaisante, Ledoux s'est préoccupé du chauffage et de la ventilation de son théâtre. La préservation de la peinture du plafond l'inquiète.

Si on peint les plafonds à l'huile, « *la fumée des lampes les noircit* » (le sien sera exécuté, sur ses dessins, à la détrempe, par Louis Boquet. Apollon y présidait l'Assemblée des Dieux), mais il imagine un moyen de préservation : celui de renouveler l'atmosphère par des puits superficiels qui reçoivent sans cesse l'air extérieur, le souffle des vents du Sud-Est au Nord. En hiver, le renouvellement de l'air se fait par toutes les issues de la salle, ainsi que par tous les courants qu'occasionnent les foyers du chauffage. Les comptes d'Archives, le *Mercure* et lui-même nous renseignent à ce sujet. En tout six poêles ou fourneaux avec bouches de chaleur, dont deux en brique placés de chaque côté au-dessous de l'orchestre, assuraient le chauffage de la salle par six tuyaux sortant du parquet. Deux autres en faïence, dans les cafés du rez-de-chaussée, chauffaient le vestibule, enfin deux derniers poêles en faïence étaient placés dans

(16) Cf. L. Gain. « La coquille orchestrale d'Hollywood » in *La Technique des Travaux*, mars 1938, p. 127, référence fournie par M. G. Bardet, Arch. D.P.L.G. Cet auditorium est établi à flanc de coteau.

les deux foyers, des tuyaux en partaient pour chauffer des pièces annexes. Jusqu'à nouvel informé, les documents, par contre, sont muets sur l'éclairage.

L'exacte convenance de la salle et de la scène à leur fonction n'ont pas fait pour autant négliger l'apparence extérieure (17) de cet édifice « autonome » (18), c'est-à-dire dégagé sur une place où il prenait toute sa valeur monumentale comme ses contemporains de Bordeaux et de Paris. La sobriété extérieure et les formes ramassées l'apparentaient à la Comédie-Française de Peyre et de Wailly (Odéon) (19) plus qu'au Théâtre de Bordeaux. Le théâtre occupait un terrain de 30×40 m. Sur le plan symétrique en forme de croix, la salle de spectacle et l'avant-scène occupaient le carré central, les vestibules, escaliers, loges d'artistes et la scène les quatre bras. La vue générale que donne le Traité (Pl. 117) offre un péristyle de six colonnes ioniques de vingt-huit pieds de haut.

> « Le point de distance limité à trente pieds fait disparaître la plus grande partie des toits par la saillie combinée de l'avant-corps et par une galerie entourée d'une balustrade qui soustrait aux yeux les hauteurs destructives de l'ordre. »

Convenance au climat aussi :

> « Dans un pays où les neiges sont abondantes, la nécessité dicte les lois impératives qui ne sont pas toujours d'accord avec le goût et la proportion, les pentes commandées par le ciel souvent détruisent les combinaisons de la terre. Dans ce cas, il faut atténuer les accessoires pour faire valoir l'objet principal. »

La sobriété et la pondération classique sont la marque de cet édifice construit en pierre de Franche-Comté des carrières de la Malcombe — au toit revêtu de tuiles. Sous le péristyle les chaises à porteur arrivaient à couvert, par des pentes douces, jusqu'à un vestibule de façade, orné de colonnes, où deux grands escaliers latéraux s'amorçaient. Des

---

(17) Un premier projet comportait tout autour de l'édifice un entablement à denticules. Ledoux n'a laissé par la suite le décor de mutules qu'au péristyle, et il a ajouté le perron. Cf. Levallet-Haug.

(18) Le Théâtre de Lyon, construit par Soufflot, l'était déjà. Il fut commencé en 1754. Mais le théâtre de Lyon, édifice « autonome », est devancé en Allemagne par l'Opéra de Berlin, en 1743.

(19) On pourrait citer différents théâtres présentant la même sobriété extérieure que rompt un péristyle d'entrée. Ex. le Théâtre des Italiens de Heurtier, 1782. Le Théâtre de Dijon de Cellerier, etc...

cafés (20) entouraient le corridor de dégagement du rez-de-chaussée, au-dessus des deux vestibules latéraux, correspondant aux entrées secondaires, s'étendaient des foyers carrelés pourvus de cheminées. Ledoux a observé partout l'économie du terrain et de la dépense, moins favorisé que V. Louis au Grand Théâtre de Bordeaux, il a tiré le maximum des crédits mis à sa disposition par une ville aux ressources plus modestes, qu'avait aidée une subvention royale. Tous les locaux de service ont été placés sous les amphithéâtres. Salle dont la superficie totale de 264 toises n'excédait pas le tiers des salles habituelles, elle pouvait cependant contenir 2.000 spectateurs, tous assis.

« *Assujetti à des mesures données* », Ledoux fait valoir que peu de partis auraient pu représenter « *autant d'économie dans l'emploi du terrain et des constructions, plus d'unité dans l'effet et de développement dans les lignes* ». Il reçut en paiement la somme de 4.009 livres 2 s., et Cl.-J. Alexandre Bertrand (1734-1797), l'architecte de la ville qui exécuta les travaux, 3.000 livres.

Entrons dans la salle et observons-la telle qu'elle dut apparaître, le 9 août 1784, dans sa splendeur inaugurale, au chroniqueur du *Mercure,* avec sa sobre harmonie de bleus, de blancs et d'ors légers : boiseries peintes à l'imitation des marbres de Sienne et de Gênes blancs, chapiteaux et profils dorés, tissus des sièges, guirlandes et draperies en « troussis à l'antique » de couleur bleue comme les papiers de tenture garnissant les fonds, bleu royal et blanc. Le public s'épanouissant en hémicycle ressort admirablement aux différents étages puisque les séparations sont à hauteur d'appui. Sous les loges d'avant-scène, dites du Roi et de la Reine, mais occupées par l'Intendant et le Gouverneur de la province et les invités d'honneur de passage (21), on voit deux loges grillées en forme de baignoire, et d'autres loges grillées entourant au même niveau le parquet, dont deux sont réservées aux comé-

(20) Le Café adjoint au théâtre existait déjà, dans des proportions plus modestes, dès la fin du XVIIe siècle : La *Comédie-Française,* construite par d'Orbay, possédait un café placé sous la salle. Ledoux, dans son projet de théâtre pour Marseille (1785-86 (Pl. IX), auquel fut préféré le plan de Bénard, prévoyait autour de la salle tous les agréments de la vie publique : halls, boutiques, cafés, etc..., préfigurant les building-cities américaines. (Cf. *Formes,* mai 1933. M. Zahar : Classicisme et rationalisme). E. Bonnel : *L'architecte Ledoux et le Théâtre de Marseille* in *Marseille,* 1956, série 3 n° 30, p. 35-41.

(21) L'inauguration eut lieu en présence du Prince de Condé et du Duc de Bourbon, devant un spectacle composé de la *Métromanie* de Piron, et du *Tableau Parlant* de Grétry. La machinerie, réalisée par Dard de Bosco avec trop de hâte, laissait à désirer, bien que G. Dard de Bosco ait succédé en 1757 à Servandoni au théâtre des Tuileries et étudié la machinerie de l'Opéra de Gabriel.

diens. Le fond de l'amphithéâtre-parquet où sont assis les spectateurs de marque, sert d'appui à la galerie dont la courbe gracieuse est soulignée par une balustrade, les places en sont plus spécialement réservées à MM. les Commandants, chefs de corps et officiers de police militaire. Le dossier de la galerie sert d'appui aux premières loges destinées à la noblesse et aux notables citoyens, le dossier ou imposte des premières loges sert de balcon aux deuxièmes loges réservées à « l'honnête bourgeoisie », puis voici les bancs d'amphithéâtre (remplaçant le parterre debout) occupés par les ouvriers, filles de boutique, etc., quatrième division terminée par un portique palladien de 28 colonnes doriques cannelées, sans base, couronnant harmonieusement le tout. Cette magnifique colonnade en hémicycle porte un entablement, à triglyphes et métopes contenant différents attributs des arts. Au delà des entrecolonnements sont encore des gradins très élevés « qui tendent au point de vue ». Là, prennent place les sergents, soldats, domestiques, etc., Ledoux voulant « *associer à l'instruction publique ceux à qui la fortune ne permet pas d'occuper les places* ».

L'imposte sur lequel s'appuie la retombée du grand arc de l'avant-scène (et qui sert d'appui aux quatrièmes places) représente en bas-reliefs des sujets relatifs à la tragédie, la comédie, la danse; jusqu'au dernier cercle souligné par la colonnade, seuls les bustes des spectateurs marquent ensuite les étages.

Le plafond plat, au décor pseudo-pompéien, un peu grêle, où des médaillons se détachent sur un fond bleu, s'amortit sur la corniche par une voussure (Pl. X). Aux écoinçons du tympan de l'arc monumental d'avant-scène, deux triomphes à l'antique sont peints, qui atténuent la mâle sévérité de cette façade à refends (Pl. XI).

Arrêtons-nous pour prendre du recul, et examinons-le dans une autre perspective. Théâtre pour une ville de troisième ordre, réussite parfaite d'un édifice qui répond exactement à sa fonction et qui sait l'exprimer au dehors sans faste, comment apparaît-il à côté de l'Opéra de Gabriel à Versailles (1770), du grand théâtre de Victor Louis à Bordeaux (1780) ? Il n'a pas la pompe royale du premier, qui représente l'épanouissement final, éclatant, du grand art de la Cour, avec le chatoiement coloré des œuvres proches encore

de l'esprit du Grand Siècle, dont il est un dernier reflet (22). Mais Ledoux a su admirer l'art de Gabriel et s'est souvenu de la colonnade ionique couronnant son théâtre, il l'a transposée dans un dorique mâle plus conforme à son goût (23). L'un et l'autre ont pensé au théâtre de Vicence, Ledoux se réclamant constamment de Palladio dans toute son œuvre. Le Théâtre de Besançon, avec sa sobriété de style presque Directoire, qui sent le « retour à l'antique », caractéristique de la fin du siècle, est également bien éloigné des fastes chatoyants du Théâtre de Bordeaux, œuvre grandiose à l'extérieur et d'une séduction raffinée par la richesse de son décor intérieur. Architecte-décorateur dans toute l'acception du terme, Louis a reflété et servi, — dans cette salle en forme de cercle presque parfait, coupé aux trois quarts par la scène, et dont 12 colonnes corinthiennes divisent les rangées de loges en élégants petits balcons faisant saillie, — la société brillante de son temps. Il lui a offert un écrin. Cette salle est remarquable dans sa structure nerveuse. Louis a trouvé, le premier en France, la solution la plus harmonieuse, du point de vue esthétique et structural, au difficile problème de la couverture de la salle, en faisant supporter une coupole par quatre arcs doubleaux, l'un correspondant à l'ouverture de l'avant-scène et reposant par l'intermédiaire d'un entablement sur 12 colonnes corinthiennes. Cette solution constructive sera reprise par Charles Garnier, architecte lui aussi d'une société à la veille de son déclin, au Grand Opéra de Paris. Mais l'art de Victor Louis est l'équivalent magnifique des robes à paniers. Le langage sévère, hermétique dans sa simplicité, d'un Ledoux au théâtre de Besançon, porte en lui toutes les virtualités futures, inintelligibles à son temps, insoupçonnées de ses contemporains. Il retrouve les principes éternels, sa grandeur, à lui, est intemporelle.

Le théâtre que l'incendie vient d'anéantir presque entièrement (24) n'était déjà plus l'exact théâtre conçu par Ledoux.

(22) R.H.T. 1957, III, P. Verlet : *l'Opéra de Versailles.*

(23) Ledoux a été séduit très tôt par cette solution, dès après l'ouverture du théâtre de Versailles (1770). (Pl. XII). (Il la reprendra plus tard dans son projet de théâtre pour Marseille.) Le charmant petit théâtre qu'il avait aménagé pour La Guimard (1770-72) au-dessus des écuries de son hôtel, comportait un amphithéâtre terminé par une colonnade ionique (Pl. XIII). Parmi les œuvres de la fin du XVIII[e], que le temps a conservé le petit théâtre de Grispsholm en Suède (1782) par Palmstedt, avec son amphithéâtre et la couronne de colonnes ioniques qui le surplombe, nous paraît le reflet le plus exact de cet art de Ledoux, dont il s'est certainement inspiré (Pl. XIV). Cf. R.H.T., 1956, II-III, p. 215, pl. 33-34. A. Beijer : *Les Théâtres de Drottningholm et de Gripsholm*, signale l'influence certaine du théâtre d'Herculanum, gravé par P Piranèse, pour la disposition des sièges en amphithéâtre, 1784. P. Bjurström : *La salle du théâtre de Gripsholm* in Konsthist-Tiedskr., T. 21, 1952, p. 49-58, parle de l'influence de Gabriel et Ledoux.

(24) Le 29 avril 1958 les murs calcinés ont cependant résisté. Une reconstitution serait peut-être possible et souhaitable alors qu'on parle de destruction des ruines, et de la création d'un nouveau « Palais des Arts » pour le Festival annuel.

Des transformations fâcheuses au cours du XIXe siècle, en 1836 notamment, et surtout en 1857, avaient dénaturé la pensée de Ledoux. A l'extérieur, le plan rectangulaire est substitué au plan cruciforme, ce qui alourdit l'édifice; le perron est supprimé et les colonnes du péristyle reçoivent des bases. Le vestibule est entresolé, les escaliers déplacés aux angles. La salle dans ses courbes harmonieuses et son décor subit aussi des altérations : la galerie à balustres est relevée de 16 cm, on écrase ainsi les loges d'honneur, à l'avant-scène, et dix colonnes, en fonte décorée, sont chargées de soutenir la galerie dont la ligne est rompue, en son centre, par une troisième loge d'honneur, carrée. Le large proscenium, voulu par Ledoux, est réduit, le parti amphithéâtral, chèrement défendu par lui et point de départ initial de sa conception, est désormais masqué (Pl. XII).

Au plafond peint par Boquet est substituée une œuvre de Delestre.

Puisque le gros œuvre de l'édifice semble avoir résisté à l'incendie, une reconstitution fidèle de l'œuvre de Ledoux ne serait-elle possible ? La France ne pourrait-elle suivre l'exemple de l'Italie qui, après un désastre semblable, a merveilleusement rénové l'une de ses plus belles salles, mondialement admirée et foyer vivant de l'art : la Scala de Milan ? La rénovation parfaite de l'Opéra de Gabriel à Versailles nous laisse espérer qu'un nouvel effort sera accompli dans ce sens.

HÉLÈNE LECLERC.

APPENDICES

Documents inédits

THEATRE DE BESANÇON

1

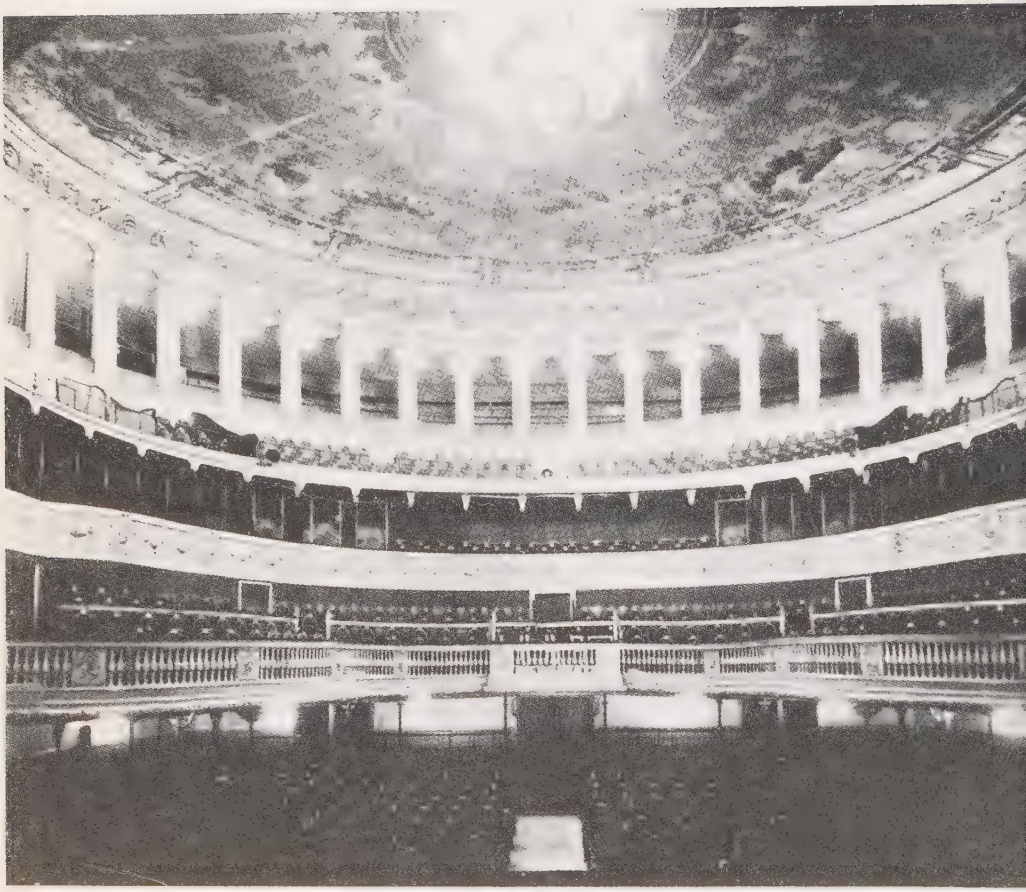
Archives du Doubs C.41

Rapport de Bertrand à l'Intendant, sur l'achèvement des travaux.

Monsieur l'Intendant verra par le rapport ci-joint de M. Bertrand l'état actuel des travaux de la Salle de Comédie.

Le changement fait à l'orchestre s'exécute actuellement, ou on démolit le mur pour le remplacer à cinq pieds en deça... Cette cons-

Pl. XIV — Le théâtre de Grispholm
par Carl Palmstedt



Pl. XV — Théâtre de Besançon. Vue de la salle après altérations.
Salle détruite, mai 1958

truction n'ayant pu être exécutée qu'ensuite de l'enlèvement des pontonnages qui ont servi aux peintres du plafond et aux sculpteurs et doreurs de l'arc de l'avant scène.

Toutes les loges sont faites, à l'exception de celles du parquet qui ne peut être achevée qu'après la construction du mur de l'orchestre en dessous. On est occupé actuellement à tapisser les sièges de ces loges, à poser la sculpture de leur appui, à achever le vestibule de l'entrée, à dorer les piques qui seront posées dans les cannelures des colonnes placées au-dessus des 3e loges. Si M. Le Doux envoie le papier qui doit être collé sur les dossiers de ces loges, tous ces objets pourront être faits et achevés pour la fin de ce mois.

Les peintres n'ont pas encore fait la décoration du salon qui doit servir au théâtre, ils n'ont pas encore commencé le rideau de manœuvre ni la peinture et dorure de l'imposte de toute la salle qui doit représenter des figures en bas relief.

Les machines pour le jeu des décorations du théâtre dirigées par M. Dard, ne sont pas prêtes d'être exécutées, il en reste encore beaucoup à faire et il n'est pas possible que les objets de peinture du théâtre et de la salle, ainsi que les machines, soient exécutées pour l'arrivée du Prince.

Besançon, le 7 juillet 1784 (25).

BERTRAND.

*Archives du Doubs C.*40 886 H

Vu les détails de maçonnerie et main-d'œuvre d'idem exécutés pour les changements de l'orchestre et autres augmentations faites par M. Le Doux dans ses derniers plans, il convient de payer aussi Deneria, Me entrepreneur Maçon adjudicataire des Ouvrages du théâtre de Besançon, la somme de huit cent quatre-vingt-six livres pour solde de tout compte jusqu'au présent jour.

Fait à Besançon, le 7 7bre 1784.

BERTRAND.

Paradoxes de l'Histoire : C'est en 1789 que la restauration du Parterre-debout est remise en question au théâtre de Besançon. L'Architecte Bertrand essaye de l'éviter.

II

*Archives Municipales DD.*35
B.M. de Besançon n° 141

RECONNAISSANCE ET OBSERVATIONS

du 3, 4 et 5 9bre 1789

L'addresse ou mémoire ci-joint du Sr Voisel, Directeur des Spectacles de Besançon, à Messieurs les représentants de la Commune de la même ville, se réduit à deux objets.

Le premier est de lui accorder la permission de faire un Parterre-debout, à l'endroit où est le parquet, pour le continuer sous la gallerie et réserver deux rangs de bancs près l'Orchestre pour servir de parquet.

(25) La salle sera inaugurée le 9 août.

Le second est qu'en lui accordant cette permission, il propose d'en faire les Ouvrages à ses frais, si les différentes dépenses essentielles que MM. sont obligés de faire, ne leur permettent pas d'y contribuer.

Tel est le but du directeur, et comme il importe de ne rien exécuter de contraire à la solidité, à la décoration et à la Police intérieures de la Salle des Spectacles, j'en ai examiné tous les détails et d'après la visite que j'ai faite en sa présence, et celle du concierge, du piqueur de la Ville et du Sr Bertin, Me Charpentier, il a été reconnu :

1° Qu'il est impossible de continuer le Parterre-debout sous la gallerie sans en supprimer, et la cloison qui porte son appui en balustrade et les cloisons de séparation qui portent les Poutrelles et doubles planches de son plancher, et réciproquement pour la suppression de ces cloisons entraîne nécessairement avec elles, celle de la Galerie.

2° Que, pour l'exécution du parterre-debout, il faut démolir les planches, estrades et bancs du parquet actuel, en creuser le terrain du côté de l'orchestre pour lui donner son inclinaison, ce qui occasionne un mur de soutènement afin de solider les femelles ou pièces de bois sur lesquelles sont fixées les douzes colonne qui supportent la gallerie et qui forment le pied ou la base de toutes les loges supérieures.

3° Qu'en réservant deux rangs de bancs vers l'Orchestre, pour servir de parquet, le parterre-debout proposé se trouve réduit dans un espace, dont la largeur moyenne est de 16 pieds sur 15 de longueur et certes, un si petit espace est bien opposé aux belles et grandes proportions de la gallerie et des autres loges.

4° Que, détails faits, soit pour la démolition du parquet actuel qui a coûté 8 à 900 livres, soit pour les frais de sa démolition qu'il n'est pas possible de faire, sans briser les planches de l'estrade et les lambris qui revêtissent le devant des sièges qu'en ajoutant à ces dépenses celles à faire pour le parterre-debout, en creusage, mur de soutènement, solives en bois de chêne et planches, il est aisé d'appercevoir que les changements nuisibles à la solidité, à la décoration et à la Police intérieure de cette Salle, doubleraient et multiplieraient, sans nécessité, les dépenses pour la ville et le Directeur qui, moyennant caution, serait encore tenu de rétablir à l'expiration de son privilège, l'estrade et les bancs du parquet dans leur premier Etat :

Les deux Objets auxquels se réduit l'addresse ci-jointe du Directeur étant reconnus dans tous leurs détails, et les inconvénients, qui en seraient la suite, étant démontrés, il est de mon devoir d'observer :

Que, jusqu'ici, la Salle des Spectacles dont j'ai dirigé les opérations relativement à sa construction, n'a été troublée par aucun événement qu'elle a joui d'un succès soutenu : et les soins qu'ont apportés M. l'Intendant et MM. du Magistrat à ce que l'on ne fît aucun changement à cette salle ne peuvent qu'y ajouter encore.

Que rien n'est plus contraire, à l'unité de sa construction et décoration intérieures que des changements à son exécution actuelle ; que toute différence dans cette unité ne doit jamais être permise, parce qu'elle tend incessamment à la destruction du tout, parce que si l'on adoptait ce changement, il faudra admettre tous ceux que proposeraient d'autres directeurs qui demanderont à profiter de la même permission.

Enfin, que ce n'est pas, au sein des Calamités et des inquiétudes, que le directeur peut espérer de voir cette salle aussi fréquentée qu'auparavant ; puisque les papiers publiés attestent qu'actuellement les Spectacles de la Capitale, avec les meilleurs acteurs possibles, sont déserts et quelquefois même suspendus.

Ainsi, il résulte de la présente reconnaissance et des observations qui en sont la suite, que sans changer en aucune manière à la décoration et construction de cette salle, l'on peut permettre au directeur de faire, du parquet actuel, un parterre-assis, à l'instar du théâtre de la Comédie Française, de celui des Italiens, de celui des Variétés en fixant le prix de ces places, pour tous citoyens indistinctement à vingt ou vingt-cinq sols au plus ; et prenant égard aux doléances de ce directeur, exempter le prix fixé pour le parterre-assis, de la contribution de Chamars et ce provisoirement.

Ce projet que je lui ai indiqué et qu'il a adopté préférablement à celui qu'il demande, aura le double avantage de ne rien innover dans cette salle, au préjudice de sa construction et décoration, d'épargner, à ce directeur et à la Ville, des dépenses infructueuses et de conserver plus efficacement tous les moyens de décence, d'Ordre et de tranquillité qu'il importe à la chose publique de maintenir, dans toutes les circonstances qui y ont rapport.

Fait double à Besançon, le 6 novembre 1789.

BERTRAND.

SOURCES D'ARCHIVES SUR LE THEATRE DE BESANÇON

Besançon (Archives I et II consultées pour le présent article).

I. Archives municipales (*Bibliothèque de la ville*) D.D. 35.

Arrêts du Conseil Royal. Délibérations du Magistrat. Lettres et décisions de l'Intendant. Achats de Terrain. Comptes des bâtiments relatifs à la construction et à l'ameublement d'une nouvelle Salle de spectacle en grande partie aux frais du Prévôt. Sur l'emplacement du jardin botanique et des magasins de transmarchement (1776-1786).

N° 35. Question emplacement.

N° 96. Rapport résumant la situation. Emprunt pour achever la construction du théâtre.

N° 129. Observations relatives à l'ancienne et à la nouvelle Salle de spectacle de Besançon (question des places).

N° 141. Reconnaissance et Observations du 3, 4 et 5 9bre 1789 sur la salle de Comédie (question du parterre) Cf. Appendices.

II. Archives départementales du Doubs (*Préfecture de Besançon*) C. 40, C. 41.

Projets, plans, mémoires et comptabilité (1775-1783).

C. 40. Plan du 1er 7 1777. Mémoire sur l'établissement d'une nouvelle salle de spectacle à Besançon (anonyme).

« *Le plan que l'on propose représente un ovale ou une ellipse qui rapproche les auditeurs près du théâtre au moyen d'une scène avancée. C'est en partie le théâtre de Palladio. Un défaut essentiel de la plupart de nos théâtres c'est que du grand nombre de nos loges on ne voit que de côté... encore la vue est-elle gênée par plusieurs piliers qui séparent les loges. On a prévenu ce double inconvénient en substituant aux piliers des Consoles qui supportent les loges et en disposant ces dernières de manière qu'elles sont presque toutes en face de l'acteur, etc...* (Ce plan est l'œuvre d'un concurrent de Ledoux.) »

C. 40. Lettre de Ledoux du 24 août 1775 à l'Intendant de Lacoré, citée dans le texte, p. 105-107.

Honoraires payés à M. Ledoux qui a dressé les plans, devis et détails estimatifs de la dite salle : 4.009,2 livres ; et Bertrand : 3.000 livres pour conduite des ouvrages.

23 décembre 1782. Solde paiement de ces honoraires : 1.609 livres 2 sols.

C. 40. Besançon 1783, plan d'un bâtiment de basse-cour du Palais de Granvelle dans lequel est construite la salle de Comédie actuelle, avec toute la distribution particulière et générale des différents étages de ce bâtiment. Besançon le 20 xbre 1783, signé Bertrand (théâtre au premier étage, plan restangulaire allongé. Loges de chaque côté).

(C'est l'ancien théâtre auquel l'édifice autonome construit par Ledoux a succédé.)

N° 542 concernant les places.

III. Archives de l'hotel de ville M. 26

Journal des Délibérations de l'Hôtel de Ville de Besançon.

Ces dernières n'ont pas été consultées pour le présent article. Cf. L. Haug et E. de Ganay.

IV. Bibliothèque de la ville de Besançon

N° 483. Pierre-Adrien Paris (1745-1819). — *Etudes d'Architecture.* T.V. (vol. 8). *Les Théâtres,* gr. in-folio.

V. Bibliothèque d'art et d'archéologie, paris

Recueil : *Ornements d'architecture :* grand arc du proscenium du théâtre de Besançon, orné de refends et caissons, gravé par Sellier.

BIBLIOGRAPHIE (1)

LEDOUX

Cl. N. Ledoux. — *L'Architecture sous le rapport de l'Art, des Mœurs et de la Législation.* Paris 1804. I. grand in-fol.

Coup d'œil sur le théâtre de Besançon. Théâtre de Besançon. Idées générales.

Application des principes. Plans, coupes, élévations, plafond. Avantage de cette disposition : Récapitulation. Effet général. Réponse aux observations. Résumé. Et Planches 113 à 122.

Cet ouvrage constituait le Tome I^er^ du Traité dont le Tome II n'a jamais paru. Ramée, en 1847, publie l'ensemble des œuvres de Ledoux : édifices construits ou projetés, sous le titre « Architecture de Cl. N. Ledoux ». 2 vol. in-fol. 1847. Avertissement de Daniel Ramée. Cf. T. I, pl. 72 à 81, Théâtre de Besançon, pl. 82 à 88, projet de Théâtre de Marseille.

OUVRAGES GÉNÉRAUX SUR LEDOUX

G. Levallet-Haug. — *Claude-Nicolas Ledoux.* (Paris, Strasbourg, Istra, 1934).

Thèse très importante qui consacre un chapitre bien documenté au théâtre de Besançon (a consulté les diverses archives non utilisées de façon exhaustive).

Marcel Raval et J. Ch. Moreux. — *Claude-Nicolas Ledoux,* 1756-1806. Paris, Arts et Métiers Graphiques, 1945, in-4°. 406 photos et doc.

N'est pas un ouvrage d'érudition, mais une mise en place remarquable de la personnalité et de l'art de Ledoux, avec une analyse commentée de toutes ses œuvres. Pour plus de détails bibliographiques sur Ledoux, nous renvoyons à la bibliographie donnée dans ces deux ouvrages essentiels.

E. Kaufmann. — *Von Ledoux bis Le Corbusier.* Vienne. Passer, 1933. — *Die Stadt des Architetkten Ledoux.* Berlin, 1933.

Plus théoricien qu'historien, Kaufmann est un des auteurs qui ont le

(1) Nous ne donnons pas ici les références citées en note dans notre article mais uniquement ce qui concerne Ledoux et le Théâtre de Besançon.

mieux compris le côté précurseur de Ledoux en regard de l'architecture du XX^e siècle. Il a fait ressortir aussi son influence directe ou indirecte sur les architectes allemands. Soutenant une thèse, sa démonstration est parfois trop systématique et souvent discutable.

H. Rosneau. — *Cl. N. Ledoux.* Burlington. Mag. T. 88, 1946, p. 163-68.

Parle de l'influence de J.-J. Rousseau sur le Traité d'Architecture, et de l'influence de l'art de Ledoux en Allemagne (Gilly).

THÉATRE DE BESANÇON

Mercure de France. — *Le théâtre de Besançon.* 4 septembre 1784, n° 36.

A. Castan. — *Origine du théâtre de Besançon.* Mémoires de la Société d'Emulation du Doubs, 1866, p. 157-58.

A. Castan. — *Note sur l'Histoire Municipale de Besançon* (théâtre de Besançon).

A. Delacroix. — *Rapport de l'Architecte de la ville de Besançon en* 1870 (théâtre).

Léonce Pingaud. — *Le Théâtre de Besançon sous la Révolution.* Académie des Sciences. Belles Lettres et Arts de Besançon, 1912, 3^e trimestre.

Abel Monnot. — *L'Art à Besançon au XVIII^e siècle et l'architecte Ledoux.* Académie des Sciences, Belles Lettres et Arts de Besançon, 19 février 1925.

E. de Ganay. — *La Salle de Spectacle de l'Architecte Ledoux à Besançon.* Ibid., 19 mai 1927.

E. de Ganay. — *La Salle de Spectacle de l'Architecte Ledoux à Besançon.* Revue de l'Art Ancien et Moderne, juin 1927, tome II.

Ces deux articles du Comte de Ganay sont les plus détaillés sur le Théâtre de Besançon et les premiers à s'appuyer sur la description du Mercure, d'une part, et sur les documents d'archives (DD 35 C 40. C 41. M. 26.), d'autre part, sans toutefois les avoir exploités complètement. E. de Ganay cite un ou deux passages de la lettre à Lacoré que nous donnons in-extenso. Il s'appuie surtout sur les devis constructifs. Archives du Doubs C. 40. C. 41 et les Comptes, Archives municipales. D. D35.

J. Verrier. — *Le théâtre de Besançon.* Beaux Arts, 1928, p. 260.

Simple note descriptive indiquant le Classement par les Monuments Historiques.

LES COMÉDIENS
DANS LES
ROUGON-MACQUART

Dans une œuvre où il entend faire l'histoire d'une famille dont les membres « s'irradient dans toute la société contemporaine », quelle place Zola réserve-t-il au monde du théâtre?

Le théâtre attira d'abord Zola comme il avait d'abord attiré Balzac (1). Comme Balzac, Zola n'y connut guère que des échecs. Sa comédie de jeunesse, *la Laide*, qu'il avait commencée en vers avant de la récrire entièrement en prose, fut refusée à l'Odéon. Son drame, *Madeleine* (1865), connut le même sort au Gymnase et au Vaudeville (il ne fut représenté qu'en 1889 par Antoine au Théâtre Libre). Lorsqu'il eut enfin accès à la scène, ses trois pièces, *Thérèse Raquin*, jouée neuf fois en 1873, *les Héritiers Rabourdin*, jouée dix-sept fois en 1874, *Bouton de Rose*, jouée sept fois en 1878, furent, de son propre aveu, trois « pièces sifflées ». Le succès dramatique ne devait venir à Zola qu'indirectement, par l'adaptation de ses romans, et d'abord par celle de *l'Assommoir* (1878), due à Busnach et Gastineau. Accaparé par la réalisation de son grand œuvre, Zola ne se préoccupait plus de faire œuvre théâtrale. Ce n'est que beaucoup plus tard qu'il retourna à la scène, et encore fût-ce pour écrire des livrets d'opéra : *l'Attaque du Moulin* (1893), *Messidor* (1898), *l'Ouragan* (1901), *l'Enfant Roi* (1905).

Aucune partie des *Rougon-Macquart* n'est consacrée précisément au monde des comédiens. A la différence de Balzac, Zola a concentré la plupart de ses observations sur ce milieu dans un seul de ses romans, *Nana*. Alors qu'acteurs et actrices apparaissent un peu partout dans *la Comédie*

(1) Cet article fait suite à l'article consacré aux Comédiens dans *la Comédie Humaine*, cf. *Revue d'Histoire du Théâtre* n° IV, 1956, p. 287.

Humaine, dans les *Rougon-Macquart* on ne relève que de rares mentions de quelques comédiens dans *l'Argent, l'Œuvre, la Curée, Son Excellence Eugène Rougon, Une Page d'Amour.* Zola procède de façon beaucoup plus systématique que Balzac, suivant un plan établi à l'avance : l'univers qu'il crée est ainsi étroitement compartimenté, et les communications moins fréquentes.

Au surplus, pour Zola, la peinture des milieux du théâtre est accessoire. Elle ne l'intéresse que dans la mesure où elle recoupe celle des milieux de la galanterie. Nana est d'abord une courtisane, très subsidiairement une actrice. Et l'angle sous lequel est ainsi observé le monde de la scène apparaît infiniment plus étroit que dans la *Comédie Humaine.* Les comédiennes de Balzac sont aussi des femmes de petite vertu, mais l'aspect professionnel de leur activité reste au premier plan; c'est le point de vue inverse qui est adopté par Zola.

A la différence encore de Balzac, qui, dans son œuvre, a multiplié des allusions à des acteurs contemporains réellement existant (Talma, Mlle Mars), Zola néglige cette manière d'évoquer, par des noms connus, l'atmosphère de l'époque. On ne relève guère qu'une seule référence à Mlle Mars (l'action de *Nana* étant censée se dérouler vers les années 1865, l'allusion est assez inactuelle, puisque Mlle Mars s'était retirée du théâtre depuis 1841) : Fontan se moque des prétentions de Nana à vouloir tenir un rôle de grande dame dans la pièce de Fauchery : « Toute la soirée, il la blague en l'appelant Mlle Mars » (II, 42). Référence tout aussi insignifiante à la Patti que Mme Chantereau et Léonide ont entendue, dans *le Barbier de Séville,* et trouvée « délicieuse » (I, 87).

L'imaginaire carrière théâtrale de Nana se déroule essentiellement au *Théâtre des Variétés,* où avaient triomphé Déjazet, Perlet, Odry, Potier; où Dumas père avait fait représenter *Kean* en 1836. Il est indiscutable qu'il ne s'agit pas d'un théâtre fictif, puisque Zola mentionne la présence, au foyer des artistes, d'un buste de Potier, « une des anciennes gloires des Variétés » (I, 138). Vers 1830, ce foyer avait été un des centres de la vie parisienne littéraire et artistique : on y rencontrait Scribe, Arvers, Désaugiers, Béranger. D'autre part, c'est bien aux Variétés que fut créée *la Belle Hélène* à laquelle, on le verra, Zola pensait de façon certaine en faisant débuter Nana dans *la Blonde Vénus.*

Toujours systématique, Zola a composé son roman de manière à donner une vue d'ensemble des activités du

théâtre (Balzac ne procède jamais de façon aussi rigide) : on assiste d'abord à une « première » (chap. I), à la fête qui suit le succès et réunit le directeur, les interprètes, quelques admirateurs (chap. IV); puis le spectacle est présenté, non plus de la salle, mais des coulisses, à l'occasion de la visite de l'Altesse (chap. V); enfin Zola décrit le travail des répétitions (chap. XX). Le tour d'horizon est complet.

Zola se contente de mentionner l'existence de la *claque* : elle est placée aux premiers rangs du parterre, elle règle le départ des applaudissements (I, 14). Elle ne joue pas ici le rôle essentiel que lui attribuait Balzac, et Zola, pour la dépeindre, ne retrouve pas non plus les accents colorés des *Illusions Perdues.*

Le *petit monde du théâtre* est très rapidement évoqué, à travers *Mme Bron,* la concierge qui tient une buvette pour les figurants et qui, dans sa loge au désordre malpropre, sert d'intermédiaire entre les demoiselles du théâtre et leurs galants. On rencontre encore le souffleur *Cossard,* petit bossu, *Mme Jules,* l'habilleuse, vieille fille sans âge qui s'est desséchée dans l'air embrasé des loges, au milieu des gorges et des cuisses les plus célèbres de Paris. A cette revue du petit personnel, il ne manque même pas l'avertisseur, qui tient lieu de metteur en scène, responsable des accessoires, *Barillot,* petit vieillard blême à la voix grêle. Aucun d'entre eux n'intéresse Zola, qui ne fait état de leur existence que pour compléter la description; aussi ne se met-il pas en frais pour les caractériser.

Le personnage du *directeur* est d'une autre envergure. Sur ce *Bordenave* Zola a accumulé toute sa rancœur. Ce gros homme épais, à la lourde face rasée, touche à la caricature. Il crie, il crache, il se tape sur les cuisses. Avec lui, pas de préoccupations artistiques : il est le premier à reconnaître que Nana n'a pas de voix — une seringue —, qu'elle ne possède aucun talent (elle ne sait où mettre les mains et les pieds). Mais il a flairé en elle « autre chose qui remplace tout ». Il n'est, en vérité, qu'un « montreur de femmes », mais en la matière un expert. Et, avec sa grosse crudité d'expression qui lui tient lieu de sincérité, il interrompt trois fois la Faloise qui lui parle de son théâtre : « Dites mon bordel ». Avec ses « petites femmes », il se conduit en garde-chiourme; il leur botte le derrière et si l'une d'elles, comme Simone, a accepté de coucher avec lui, elle devient son souffre-douleur.

Son mépris du spectateur est total. Qu'un prince se promène dans les coulisses et retarde ainsi indéfiniment le début de la représentation, il n'a qu'un mot : « le public attendra ». La notion d'œuvre dramatique lui est inconnue. Tout rôle est interchangeable entre les interprètes, à partir du moment où un bénéfice peut être tiré de l'opération : Muffat lui verse une forte somme pour qu'il attribue à Nana celui qui était destiné à Rose Mignon. Il sait que Nana sera très mauvaise dans un personnage de femme du monde; il se console en pensant que cela fera rire. D'ailleurs, il suffit que Nana se montre : on n'en demande pas plus.

Outre son art de flairer les instincts du spectateur, Bordenave ne possède qu'un don : il a le sens de la publicité; il sait allécher tout Paris par ce nom de Nana, habile à en dire juste assez pour émoustiller les curiosités.

Un échec ne le rebute pas. Il fait faillite, mais on le retrouve toujours prêt à rebondir. Ruiné, il a perdu les Variétés; mais que Nana consente à signer avec lui, et il loue la Gaîté : « Nous claquons Paris à nous deux ».

Ce directeur-là, il est à peine besoin de le dire, n'est pas le véritable directeur des Variétés, Hippolyte Cogniard. Le portrait est une charge. Bordenave n'est qu'un des éléments élaborés par Zola pour la démonstration de sa thèse et la poursuite de son réquisitoire.

Léon *Fauchery* est à la fois *journaliste* et *auteur dramatique*. Il tient chronique dans le *Figaro*, et c'est lui qui rédige le fameux article de *la Mouche d'Or* sur Nana. Mais Zola ne se préoccupe pas de démonter le mécanisme de la puissance de la presse sur les théâtres, comme Balzac en chargeait Lousteau. L'analyse des moyens de pression est simplifiée à l'extrême : Fauchery couche avec les actrices qu'il paie en publicité; et si Rose Mignon veut obtenir un article aussi favorable que celui qu'il a consacré à Nana, elle connaît le moyen : s'offrir à lui. De dignité, il n'est pas plus question que pour Bordenave; et, lorsque Fauchery devenu l'amant de Rose, le mari se fâche, ils se battent dans les couloirs du théâtre, en se traitant mutuellement de maquereaux.

L'auteur dramatique vaut le journaliste. Fauchery a écrit une comédie intitulée *la Petite Duchesse*. C'est naturellement une niaiserie, mais du genre canaille. On y voit le duc de Beaurivage tromper sa femme avec une étoile d'opérette, Géraldine, et la Duchesse profiter d'un bal masqué pour se rendre chez l'actrice, afin d'apprendre par quels moyens ces dames conquièrent les hommes. Elle découvre que Géraldine fait une querelle de charretier à

son mari qui s'en montre ravi. La « comédie » tourne ensuite au vaudeville; un vieux beau prend la Duchesse pour une cocotte et la traite comme telle. Mais la leçon a porté : reprenant les méthodes de Géraldine, la Duchesse fait la cocotte chez elle, ce qui corrige le Duc.

Cette intrigue, imaginée par Zola, n'est assurément pas plus sotte que celle de vingt pièces présentées sous le Second Empire au Théâtre des Variétés. Mais, dans ces pièces, tout tenait à l'habileté de la mise en œuvre, aux qualités du dialogue. En ne présentant que le thème nu de *la Petite Duchesse,* Zola insiste, par le fait même, sur la médiocrité fondamentale de ce répertoire.

Mais la pièce de Fauchery n'est qu'une mise en goût. Elle échoue de façon lamentable, par la faute de Nana, alors que *la Blonde Vénus* a été un succès triomphal.

Il convient d'abord de retracer les grandes lignes de l'intrigue conçue par Zola. Le thème en est fourni par les amours de Vénus et de Mars. Diane et Vulcain, délaissés, se joignent au « chœur des cocus », délégation de mortels qui ont à se plaindre de l'infidélité de leurs épouses et en appellent à Jupiter. Les dieux décident de procéder à une enquête sur terre, et se retrouvent dans un bastringue de barrière : Jupiter, déguisé en roi Dagobert, tombe amoureux d'une blanchisseuse; Phébus, en Postillon de Longjumeau, paie des saladiers de vin chaud à Minerve, le reste à l'avenant. Jupiter se déclare séduit par les mortelles. Le troisième acte met en scène la vengeance de Diane et Vulcain qui emprisonnent Vénus et Mars dans le filet aux mailles de fer : tout l'Olympe défile devant le couple captif et le chœur des cocus demande à Jupiter de ne pas donner suite à leur requête : depuis qu'elles sont rentrées au foyer, les femmes leur rendent la vie impossible. Le rideau tombe sur l'hymne des cocus à Vénus.

L'analogie avec *la Belle Hélène* de Meilhac et Halévy (créée le 19 décembre 1864) est éclatante et volontaire. L'esprit de la pièce est le même; les épisodes sont à peine transposés. Il suffit de relever quelques-unes de ces analogies. La « valse au rythme canaille », exposée dans l'ouverture, puis reprise par Vénus, est celle d'Hélène (« Dis moi, Vénus »), pareillement exposée dans l'ouverture d'Offenbach. La « tyrolienne bouffonne » de Mars vient directement du récit de Pâris (« Evohé! que ces déesses... »); le défilé des dieux parodie celui des « rois de la Grèce » au premier acte; le chœur des maris trompés s'inspire des plaintes exprimées, au début du troisième acte, par les maris malheureux. Vulcain, cocu ridicule, c'est Ménélas; Mars, jeune premier avantageux, c'est Pâris.

De plus, Bordenave monte *la Blonde Vénus* aux Variétés où fut créée précisément *la Belle Hélène*. Les Altesses royales tiennent à assister au spectacle, comme trois ans plus tard, l'Europe couronnée se pressera à *la Grande Duchesse de Gérolstein* : l'empereur, le prince de Galles, l'empereur de Russie, le roi des Belges, le roi de Prusse. Zola ici transpose d'une pièce à l'autre : *la Blonde Vénus* est présentée pour l'Exposition Universelle de 1867, ce qui fut effectivement le cas pour *la Grande Duchesse de Gérolstein*. La modification est superficielle : c'est bien le répertoire de Meilhac et Halévy qui est visé.

Ce que Zola déforme, parce qu'il l'accentue, c'est la canaillerie de la pièce. Dans *la Blonde Vénus*, tout est bouffon, vulgaire : les paroles sont « bêtes à pleurer » — alors que le livret de *la Belle Hélène* ne manque pas de finesse. L'œuvre est d'abord un prétexte pour exhiber la nudité de Nana; et c'est cette bassesse qui crée le succès :

« Ce Carnaval des dieux, l'Olympe traîné dans la boue,
« toute une religion, toute une poésie bafouées, semblèrent
« un régal exquis. On piétinait sur la légende; on cassait
« les antiques images. Depuis longtemps, au théâtre, le
« public ne s'était vautré dans de la bêtise plus irrespec-
« tueuse » (I, 24).

Ce sont là des mots bien lourds, si on les applique, comme c'est l'intention de Zola, à *la Belle Hélène*, qui n'est après tout qu'une parodie, très irrévérencieuse, mais dont la gaîté est réelle. Mais cette indignation fut partagée par des contemporains : au lendemain de *la Belle Hélène*, Jules Janin traita Halévy de perfide, de traître, et Offenbach de misérable (*Journal des Débats*). Timothée Trimm (*le Petit Journal*), le cœur navré, n'avait plus, pour seule ressource, qu'à relire son vieil Horace.

Mais le public resta sourd à ces condamnations. A *la Belle Hélène* il continua de se précipiter, comme chez Zola à *la Blonde Vénus* : ce « Paris des lettres, de la finance et du plaisir; monde singulièrement mêlé, fait de tous les génies, gâté par tous les vices ». Ce répertoire abominable est exactement, selon Zola, celui qui convient à une société pourrie.

On conçoit ce que, dans de telles conditions, peuvent être les artistes de la troupe des Variétés, ou ceux (car Zola généralise ses observations) du Vaudeville, des Folies Dramatiques, des Bouffes.

Sylvia, maîtresse de Maxime Saccard, a un cœur d'usurier (*la Curée*). *Maria Blond* est une gamine vicieuse (*Nana*). *Florence,* petite actrice des Bouffes, se fait offrir un hôtel de 600.000 francs par Marsy (*Son Exc. Eug. Rougon*) et tout l'orchestre des Variétés peut se permettre de la tutoyer (*Une page d'amour*). *Héloïse,* vedette des Folies. est bête comme une oie; mais elle fait rire (*Au Bonheur des Dames*).

Aucune carrière ne réussit si elle n'est pas lancée par un protecteur. *Simone,* aussi longtemps qu'elle se contente d'être la maîtresse de Bordenave, ne tient que de petits rôles; l'appui du riche banquier Steiner lui permet seul d'accéder aux têtes d'affiches. *Clarisse Besnus* qui, dans *la Blonde Vénus,* enlève sa chemise sur scène, a été pareillement lancée par un Monsieur. La réussite complète est celle de *Blanche Müller* qui, très cotée sur le marché, peut donner un bal somptueux, grâce à son attaché d'ambassade qu'elle trompe avec son coiffeur, avant de manger un demi-million au duc de Rozan (*la Curée*).

Entre ces actrices, Zola ne fait aucune différence. Elles sont, toutes, dépourvues du plus mince talent (une seule est louée : *Noémi,* du Vaudeville, dont on admire la façon de mourir sur les planches (*Une page d'amour*). Elles confondent, toutes, leur carrière dramatique et leur carrière galante : chacune est en affaires avec la Tricon, l'entremetteuse connue, qui règne sur ce peuple de femelles. Elles sont bien les pensionnaires d'un bordel.

Zola prête moins d'attention aux *acteurs* qu'aux actrices, et l'on comprend sans peine pourquoi. Ils figurent, dans *Nana,* au nombre de trois : le vieux Bosc, Prullière et le comique Fontan.

L'esquisse la plus réussie est, sans doute possible, celle du vieux *Bosc* (le Jupiter imbécile de *la Blonde Vénus*), et cela, sans aucun doute possible aussi, parce que le personnage ne participe pas au système, n'est pas conçu en vue de la démonstration. Il y a beaucoup de vérité, et même de sensibilité, dans l'évocation de cet acteur trop âgé, alcoolique, qui ne s'intéresse plus ni au spectacle ni aux coulisses, qui songe seulement à assurer sa subsistance, mais qui conserve un profond instinct de la scène (I, 48, 141-142; II, 4).

Le personnage de *Fontan* (Vulcain dans la *Blonde Vénus*) est déjà moins bien venu, parce qu'il est conçu suivant des couleurs uniformément noires. Zola ne lui concède pas longtemps quelque talent (I, 17) : il n'est en réalité qu'un pauvre pitre (I, 156). Zola semble là s'être souvenu d'un des acteurs les plus réputés des Variétés,

Christian, lui aussi comique cocasse et souvent de mauvais goût. Mais Christian était un comédien réellement doué; Fontan, lui, ne sait que jouer de sa laideur de monstre grimacier. Il est, de plus, avare, mauvais camarade, brutal et perverti.

Prullière interprète le rôle de Mars. Il est capable de jouer finement (I, 32); mais il ne sait vraiment que rouler des airs béats de « coq en pâte », sûr de son pouvoir sur les spectatrices des loges à qui le jeu de ses yeux de bravache arrachent des rires aigus (I, 16).

Dominant toute la troupe, *Nana*. En réalité, en elle, la comédienne ne retient pas Zola qui l'exécute sans rémission : elle n'est qu'une invention de Bordenave (I, 3); elle chante mal (I, 17); que la voix lui manque, elle s'en tire par un coup de hanche canaille (I, 19), car elle sait « gratter le public au bon endroit » (I, 18). Son principal effet dramatique consiste à se montrer nue (I, 31). Qu'elle aborde un rôle de grande dame, elle s'y couvre de ridicule (II, 81); il ne lui reste plus qu'à abandonner la pièce à la troisième représentation, ruinant Bordenave. Elle reparaît, plus tard, à la Gaîté, dans une féérie, *Mélusine*, où elle s'est réservé trois poses plastiques (II, 251). Seule, retient Zola la Nana qui se moque des amendes, qui fait marcher à son gré le comte Muffat, enlève son rôle et son amant à Rose Mignon : la Mouche d'Or.

Mais ce qui mérite attention, c'est que Nana comédienne rappelle étrangement l'actrice qui créa *la Belle Hélène* précisément : Hortense Schneider. On ne s'arrêtera pas seulement au parallélisme des deux destinées galantes. On sait que, pour cet aspect de la carrière de Nana, Zola pense aussi à d'autres « lionnes » : Anna Deslions, Julia Barucci, la Courtois. Mais c'est bien le « fameux coup de hanche », célèbre dans tout Paris, que l'on retrouve dans l'artifice par lequel Nana fait valoir ses formes. La verve gouailleuse avec laquelle Hortense Schneider recevait les hommages du Prince de Galles et de bien d'autres, est celle de Nana recevant l'Altesse qui, comme l'altesse anglaise, se déclare charmée. Ce n'est pas un hasard si l'article de Fauchery paraît dans le *Figaro* : le *Figaro* était tout à la dévotion d'Hortense. Et le départ de Nana pour l'Orient, les légendes qui circulent sur la conquête d'un vice-roi, prélude au déclin définitif, tout cela évoque les dernières aventures d'Hortense : le départ pour l'Egypte sur les traces d'un magnat, avant les déceptions du retour. Quant à la querelle qui oppose Nana à Rose Mignon, elle fait inévitablement penser à la rivalité, connue de tout Paris, qui s'était établie

entre Hortense Schneider et sa camarade Silly, qui tenait le rôle d'Oreste dans *la Belle Hélène*.

Nana chez Bordenave, c'est bien Hortense Schneider aux Variétés, à cette différence essentielle près (et là reparaît la volonté de système) que la véritable actrice était une grande comédienne, dans un genre mineur il est vrai, spirituelle, douée d'une très agréable voix. Et la carrière d'Hortense ne s'arrêta pas brusquement après une simple exhibition.

Comme s'il avait senti que la troupe de Bordenave ne pouvait pas, malgré tout, être absolument dépourvue de talent, Zola a créé *Rose Mignon*. Celle-là est une « fine comédienne et une adorable chanteuse » (I, 6; mais c'est Bordenave qui parle, et le compliment ne vaut dès lors pas cher). Elle dépasse largement Nana, elle a des « moues adorables » (II, 53); sa voix est chaude, elle sait détailler finement une phrase musicale (I, 166-167). Ceci dit, elle est maigre et noire, d'une « laideur adorable » (I, 15; on le voit, dans la louange, Zola est en peine d'adjectifs). Mais son plus grand art est de chanter sur un ton pudique des paroles pleines de sous-entendus égrillards. Son mari, qui la vend au plus offrant, compagnon inséparable de l'amant du moment, sait faire valoir au banquier Steiner ses mérites : « Vous allez voir le costume de ma femme, au second acte... Il est d'un cochon! » (I, 21). La fine comédienne, en fin de compte, ne diffère pas beaucoup de Nana. Dans cette troupe imaginaire, Zola n'a pas pu réussir à découvrir un seul comédien vraiment doué et pour lequel l'art dramatique possède un sens.

Le travail purement professionnel de ces artistes là est à la hauteur de leurs qualités. Zola décrit longuement une répétition (chap. IX); il n'apporte aucune vue neuve sur les tracasseries qui opposent l'auteur (Fauchery) à ses interprètes, l'auteur au directeur : l'auteur accuse les uns et les autres de mauvaise volonté; le comédien proteste contre des coupures, réclame un baisser de rideau sur une de ses répliques, boude lorsqu'on ne tient pas compte de ses observations, rend son rôle avant de le reprendre. Mais ces querelles, que connaissent dans la réalité tous les théâtres, se déroulent, chez Bordenave, dans une atmosphère plus sordide, plus canaille parce que tous ces personnages sont vils.

Il serait trop simple de penser que cette détestable peinture du monde dramatique a été inspirée à Zola par ses propres déceptions d'auteur. En fait, décrivant ce milieu, il était prisonnier de l'idée préconçue qui le guidait : ces théâtres, parce qu'ils étaient ceux du Second Empire, ne pouvaient être qu'infâmes, participant à la grande débauche universelle et vivant d'elle. Le répertoire, la critique, les auteurs, les comédiens sont également abjects; la notion même d'art est prostituée.

Que le monde dramatique du Second Empire puisse tomber sous le coup des plus vives critiques, cela ne fait aucun doute. Et cette époque du théâtre est une des plus stériles de toute l'histoire de la dramaturgie française. Il n'empêche que la volonté délibérée de l'auteur de tout noircir donne au tableau une couleur uniforme qui lui enlève une grande partie de son intérêt. Le parti-pris évident se manifeste dans cette manière de n'emprunter à la réalité observée que ses aspects les plus sordides : la parodie mythologique n'est plus qu'un divertissement honteux, toute grâce lui est refusée; la diva est une basse courtisane, à qui n'est plus concédé le moindre don; ces comédiens sont enfin tous, sans distinction, des médiocres et des indignes.

Dans *la Comédie Humaine*, le monde du théâtre n'est guère mieux traité que dans les *Rougon-Macquart*; il se plie à la loi universelle : Or et Plaisir. Mais la supériorité de Balzac est double. Son art, plus souple, moins systématique, confère à la peinture une vie beaucoup plus intense : dans son œuvre, les comédiens existent vraiment; on les retrouve un peu partout, et pas seulement au théâtre ou dans les alcôves : dans les propos des personnages, dans les salons, dans les antichambres des journaux, dans les bureaux. De plus, Balzac s'est bien gardé d'enlever à ce milieu, sans doute perverti, toute grandeur : ses comédiens gardent, dans une large mesure, le respect de leur art; il en est, parmi eux, qui sont de grands artistes dont la carrière s'établit autant sur les appuis douteux que sur de réels mérites professionnels. Zola ne connaît pas ces nuances. Sa peinture de l'univers dramatique, qui s'appuie pourtant sur une documentation précise, est aussi partiale et incomplète que celle qu'il donne de la bourgeoisie, de la politique ou de la haute finance. Roman « documentaire », les *Rougon-Macquart* ne peuvent pas constituer, dans ce domaine non plus, un véritable document.

MAURICE DESCOTES.

COMMUNICATIONS

LE THÉATRE BOURGEOIS DE LA RUE TRANSNONAIN

Au chapitre émouvant et drôlatique que N. Brazier dans ses *Chroniques des petits Théâtres de Paris* (1837) consacre aux Théâtres bourgeois et en particulier à celui de Doyen, rue Notre-Dame-de-Nazareth, puis rue Transnonain, il convient peut-être d'ajouter ces *choses vues*, inédites, empruntées aux minutes d'une correspondance conservée à la Bibliothèque Gabriel Boissy, d'Aix-en-Provence.

Le rédacteur, Blanchard, qui utilise le plus souvent du papier à en-tête du Ministère de la Marine et des Colonies, où il paraît être sous-chef, entretient divers destinataires de l'actualité théâtrale entre 1821 et 1831 (on y trouve en particulier de curieuses réflexions sur les représentations anglaises à l'Odéon en 1827, sur les dons pantomimiques de Kemble ou de Frédérick Lemaître dont plusieurs interprétations sont analysées, etc.). Ici, il s'adresse en décembre 1828 à Raby — probablement fonctionnaire de la Marine à Brest —. Et l'imagination trouve dans ses lignes des points de fixation que lui épargnaient les notes de Brazier : « il (Doyen) alla bâtir une nouvelle salle sur les ruines d'une chapelle attenant à l'ancien cimetière Saint-Nicolas, rue Transnonain ».

Extraits de lettres 1821 a 1831

Recueil factice composé de groupes de minutes numérotés 1 à 24. Cette lettre « à Raby décembre 1828 » porte le n° 10.

...Je me suis laissé conduire à certain théâtre bourgeois de la rue Transnonain dont vous n'avez peut-être jamais entendu parler pendant votre séjour ici et dont il faut absolument que vous connaissiez quelque chose.

Le directeur du spectacle en question est un brave homme de peintre en bâtiment qui, après avoir exercé sa profession pendant quelque vingtaine d'années, s'est avisé un beau matin de se mettre à la tête d'une entreprise dramatique.

> Dans sa tête, un beau jour, ce talent se trouva;
> Il avait cinquante ans quand la chose arriva...

et, à force de zèle et de persévérance, notre homme a trouvé le moyen d'établir une manière de salle de spectacle dans une chambre au troisième au-dessus de l'entresol. On y arrive par une allée sans portier, bien noire et bien sombre; et les artistes amateurs qui louent la salle à tant par jour et qui exploitent ensuite le terrain sont de braves garçons tailleurs, des menuisiers, des emballeurs. Le serrurier donne quelquefois et la Grisette donne toujours. Du reste, une mise décente est de rigueur : des bas crottés, et des mains sales.

Je vous laisse à juger comment ce monde là se tire d'affaire. Voyez-vous d'ici l'assemblage de ces physionomies au moins grotesques? Entendez-vous d'ici les liaisons dangereuses de ces acteurs par circonstance *dont pas un, je crois, ne sait lire* et qui, d'ailleurs, ont le plus fréquemment affaire à des oreilles peu exigeantes. Je me suis beaucoup amusé l'autre jour : Il faut que je vous régale, mon bon petit papa Raby, de l'un des incidents de cette soirée essentiellement dramatique. On donnait entre autres pièces *Gaspard l'Avisé* et *Monsieur Jovial*, et, par une méprise assez amusante, le pauvre souffleur qui me faisait aussi l'effet d'un amateur,

s'était trompé de manuscrit : il avait pris *Monsieur Jovial* pour souffler *Gaspard l'Avisé*... C'étaient les Comédiens qui soufflaient le souffleur.

Ajoutez à cela les pompes de l'orchestre, c'est-à-dire un gueux de violon pour tout potage, faux comme un jeton par-dessus le marché et qui soutenait nos amateurs, comme la corde soutient le pendu.

Au surplus, si les acteurs étaient plaisants, les spectateurs ne donnaient pas non plus à d'autres leur part d'originalité. Voyez-vous les papas et les mamans de ces messieurs, enchantés de leur gentillesse, applaudissant, pleurant de joie et préférant, sans aucun doute, à l'utile métier de leurs serruriers d'enfants, l'ignoble et bête parodie qui les rendait si ridicules.

Il était près d'onze heures lorsque je suis sorti de cette manière de théâtre. Les issues dramatiques étaient encore plus sombres qu'à l'ouverture... de l'allée; mais les naturels du pays,

nourris dans le sérail, connaissant ses détours,

avaient eu la sage précaution de se munir d'un rat de cave qu'ils allumèrent à l'un des six quinquets expirants de la chambrette dramatique et qu'ils mirent à la disposition de ceux des convives étrangers qui n'avaient pas de bouts de chandelle. Arrivés à l'extrémité de l'allée,

la porte était ouverte et nous passâmes par :

Circonstance heureuse, oui dà; car autrement, je voyais l'honorable assistance dans la dure nécessité d'aller emprunter le passe-partout de quelque honnête locataire.

Le spectateur-rédacteur, fort caustique (il rapporte quelques mois auparavant deux représentations du théâtre de Brest dont les interprètes, quoi que professionnels, ne paraissent pas très supérieurs à ceux du théâtre bourgeois de la rue Transnonain) n'a pas soupçonné, semble-t-il, que « le brave homme de peintre » était, avait été en tout cas, un amateur (au sens le plus consacré) de théâtre et un inventeur de talents, que ce chauffoir à candidats aux concours d'entrée du Conservatoire vit passer une série de commis de loterie (Samson), fils de sellier (David), petit clerc (Menjaud), ouvrier cardeur (Bocage), apprenti peintre (Beauvallet) sur ses planches — alors rue Notre-Dame-de-Nazareth — que Talma n'avait pas dédaignées pour s'y essayer (il n'était que dentiste et élève de l'Ecole royale dramatique) dans Oreste d'*Iphigénie en Tauride*.

René Thomas Coële.

THÉOPHILE GAUTIER ET LE THÉATRE DE PLEIN AIR EN SUISSE

Théophile Gautier a été — au moins comme théoricien — l'un des grands précurseurs de la mise en scène moderne. Il préférait les formes du théâtre antique à celles de son temps, le théâtre de plein air au théâtre de carton. Ses critiques sont pleines d'idées sur la manière dont on pourrait réformer le théâtre français. En cherchant des points de sortie Gautier tomba sur le mouvement du théâtre de plein air suisse qu'avait fait éclore Jean-Jacques Rousseau.

A l'occasion d'une visite au Théâtre des Fleurs — ravissant théâtre de verdure qu'on avait inauguré en 1857 au Bois de Boulogne — Auguste Villemot écrivait dans l'*Indépendance belge* :

« Je me rappelle qu'il y a une quinzaine d'années Théophile Gautier, dans un de ses feuilletons, construisait le théâtre de sa fantaisie; il voulait tout simplement un petit coin de la Suisse, éclairé tout bonnement par le ciel étoilé. Et là-dedans tous les régisseurs des théâtres en carton de se dire à l'estaminet voisin : « le monsieur Gautier a du talent à ce qu'il paraît; mais il est parfaitement fou ». O poète, ton rêve est réalisé!

« Le Théâtre des Fleurs au Pré-Catelan n'est pas autre chose que ton théâtre. Là quand l'atmosphère est tiède, quand au ciel la voie lactée semble la traîne d'un manteau royal éblouissant de diamants, si la musique éveille en toi comme les échos d'une vie antérieure et supérieure, si le regard d'une femme te rattache à celle-ci par tous les appels de la volupté, tu pourras plonger dans l'idéal du grand et fantastique Shakespeare et suspendre ton âme aux songes d'une nuit d'été. »

En 1865, Gautier assista à la Fête des Vignerons à Vevey — Festival des Quatre Saisons célèbre depuis 1797 — et lui consacra un feuilleton dans *Le Moniteur universel* :

« ...c'est un spectacle bien rare dans les mœurs actuelles et qui donne l'idée de ce que pouvaient être les fêtes antiques... exécutées en plein air... La cérémonie devait avoir lieu sur la grand place autour de laquelle on avait élevé trois gigantesques estrades... pouvant contenir 10.500 spectateurs, sans compter ceux qui s'étaient juchés sur les toits des maisons, d'une hauteur à dominer la place. Le côté libre de l'arène était occupé par trois portes monumentales ou plutôt par trois arcs de triomphe, devant donner passage aux divers cortèges. La plus grande porte, celle du milieu, décorée de feuillages, de drapeaux, de blasons, de figures allégoriques, d'emblèmes d'agriculture... celle de Bacchus. Les deux autres arcs de plus petite dimension répétaient la décoration du premier... à gauche à Palès, celui de droite à Cérès. Une montagne boisée de verdures sombres, où l'éloignement mêlait des tons violets, servait de fond, avec un bonheur rare, à ces arcs de triomphe, d'une coloration lumineuse et vive. La nature s'était arrangée elle-même un décor d'opéra et la toile qu'elle avait peinte valait bien un rideau de Despléchin ou de Cambon, chose que les Parisiens auront peine à croire, et qui pourtant est vraie. Des nuages de mauvais augure flottaient vers la cime de la montagne comme des bandes d'ouate effrangée et s'ils étaient désagréables comme menace météorologique il n'y avait rien à leur dire sous le rapport pittoresque... Les chars des trois divinités s'étaient arrêtés sous la voûte de leurs arcs respectifs qui les encadraient et formaient des tableaux superbes avec leurs figurants étagés. On ne saurait imaginer une mise en scène plus grandiosement pittoresque... toute la musique de cette fête est à la fois un grand opéra et un ballet sub Jove cruel et beau.

...Les entrées, les divertissements, les ballets font beaucoup d'honneur à M. Archinard... Parmi ce nombre énorme de figurants qu'il a fait manœuvrer avec une aisance magistrale et qu'il a groupés en tableaux charmants, il faut se dire qu'il n'y avait aucun danseur de profession, aucun acteur... C'étaient des vignerons, des vigneronnes, des paysans, des ouvriers, des industriels, des gens de campagne et de la ville et l'on ne sait pas comment M. Archinard a pu obtenir un tel ensemble, une telle justesse, une telle verve d'exécution des gens qui ignoraient, il y a six semaines, les premiers éléments de la chorégraphie... des costumes, il fallait les faire simples, peu coûteux, faciles à tailler, et cependant pittoresques et caractéristiques. On ne saurait mieux réussir... les arcs, les chars, les accessoires, les estrades étaient ornés avec un goût parfait... La grande bacchanale qui précède le défilé (de Bacchus au troisième acte) est un vrai chef-d'œuvre choréographique. Elle n'est composée que de faunes, de satyres et de bacchantes, vêtus de peaux de panthère, de pagnes, de feuillages et coiffés de pampres. Ils dansent et bondissent... Rien ne donne plus l'idée d'une fête antique que ce ballet mâle, d'une verve si délirante et d'une énergie si gaiement sauvage... »

EDMUND STADLER.

CARLO GOLDONI

dalle maschere alla Commedia

(Venise, Palazzo Grazzi, 25 Juillet - 2 Octobre 1958)

La ville de Saint-Marc offrait à ses hôtes, pendant deux mois, une attraction supplémentaire : une exposition au Palais Grassi sous l'enseigne : « *Carlo Goldoni, dalle Maschere alla Commedia* ». L'iconographie de la comédie italienne est bien riche et en grande partie elle a été reproduite à diverses reprises. Il suffit d'ouvrir les livres de Mic et de Duchartre, les volumes de l'*Enciclopedia Italiana* ou de l'*Enciclopedia dello Spettacolo* pour recueillir une imagerie abondante. On n'était donc pas étonné de rencontrer au Palais Grassi quantité de vieilles connaissances. Mais c'était une chance exceptionnelle de voir ces objets, pour la plupart uniques et ordinairement dispersés en Europe, réunis avec une sûre compétence et un goût excellent. A côté d'originaux on s'était servi de très bonnes reproductions. En 15 salles, le visiteur a vu se dérouler devant ses yeux l'évolution de la comédie « improvisée », depuis ses lointaines origines folkloriques, chères à M. Toschi, pour arriver à Goldoni. L'œuvre du Vénitien a été judicieusement condensée en cinq épisodes de comédies, assez typiques pour représenter les étapes décisives de son « art poétique » (« la poetica di Goldoni »). Aux murs les légendes concises, prudemment synthétiques, formaient un guide de valeur. Quant au catalogue illustré et précédé d'une introduction quelque peu verbeuse, on aimerait ici et là des indications plus précises, d'autant plus qu'il aurait pu servir d'utile aide-mémoire : ainsi par exemple aux n°ˢ 96-100 il ne semble pas superflu de noter qu'il s'agit de figures en porcelaine. Ce que le visiteur, même pressé, emportait, cette revue terminée, c'était d'abord le tracé de l'évolution des principaux types comiques — *le maschere* — le tableau de leurs variétés locales, la signification qu'on leur donne et aussi l'impression du pittoresque, de la couleur si vive dans ce théâtre : il suffit d'évoquer, à propos du Pantalon « l'accordo tonale di rosso e di nero che resta fondamentale nel variopinto spettacolo dell' Arte ». Et l'on a pu mieux se rendre compte de l'importance acquise ici par l'acteur qui devient centre du spectacle. Dans deux salles du rez-de-chaussée, M. Mangini est parvenu à réunir une collection imposante de textes concernant Goldoni : éditions anciennes et modernes de ses œuvres, de très nombreuses traductions, essais et articles critiques. C'est un complément qui sera hautement apprécié par tous les amis du livre et du théâtre.

MIECZYSLAW BRAHMER.

CONGRÈS GOLDONI

(Venise, 28 Septembre - 1er Octobre 1957)

Pour donner un large finale au 250e anniversaire de la naissance de Goldoni, un Congrès international a réuni dans sa ville natale les connaisseurs et amis du plus pur représentant de la comédie italienne. Pendant quatre jours on s'est donc entretenu de son œuvre théâtrale, de son époque. des succès qu'il ne cesse de remporter, même en Chine et au Japon. Déjà deux mois auparavant, au Congrès mondial pour l'Histoire du Théâtre, on n'avait pas manqué de rappeler bien des fois le grand Vénitien; mais c'était plutôt en marge du programme, en liaison surtout avec un de ses thèmes principaux, celui de la commedia dell' arte. Cette fois Goldoni est devenu le personnage central, attirant à lui l'intérêt d'une vaste assemblée, dont les participants nombreux ont présenté 7 rapports de caractère général et plus de 60 communications. Il fallut donc, à côté des séances plénières, installer trois sections pour traiter les différents aspects du sujet. On a discuté un peu partout, comme au temps des batailles de « Goldonisti » et « Chiaristi » — d'abord à l'Ile Saint-Georges, sous les auspices de la Fondation Cini; mais aussi au Palais Loredan, siège de l' « Institut Vénitien des Sciences, Lettres et Arts » et finalement, pendant l'excursion dominicale, dans la salle municipale de Chioggia. Même les plus fervents et les plus assidus — et je ne suis pas bien sûr d'en être — n'arrivaient pas à suivre les débats dans leur intégrité. C'est seulement la publication des Actes, confiée aux professeurs V. Branca et N. Mangini, qui nous permettra d'embrasser l'activité entière du Congrès. En attendant le volume, actuellement en préparation, ces quelques remarques ne prétendent donc qu'au rôle bien modeste d'une brève information.

Dans la conférence très applaudie qui — après les préliminaires d'usage — a inauguré la première journée du Congrès, M. Diego Valeri, écrivain délicat et professeur muni d'une érudition de bon aloi, a pris la défense de Goldoni contre certains jugements assez sévères, exprimés par les plus grandes autorités de la critique italienne, Francesco de Sanctis et Benedetto Croce, qui — tout en reconnaissant à l'aimable dramaturge les qualités indéniables de l'auteur comique, amusant et bon observateur — n'ont pas voulu l'admettre aux régions plus élevées de la poésie. Et — à côté d'eux — on pourrait facilement ranger d'autres noms éminents, à commencer par celui de Schlegel. M. Valeri, profondément attaché aux grandeurs de la civilisation vénitienne, a su, sans exagérer dans le sens contraire, faire goûter l'art du poète, apprécier la finesse qu'il a développée en fixant le spectacle du léger et très humain Settecento.

Ce n'est pas d'aujourd'hui que datent les recherches sur la position prise par Goldoni en face des courants d'idées et des remuements de la société de son temps. Chatfield-Taylor, entre autres (1913), n'a pas laissé de côté ces problèmes. Néanmoins, ils n'étaient qu'effleurés et plusieurs de nos contemporains y reviennent avec un intérêt tout particulier; il n'y a pas d'ailleurs à s'étonner de cette préférence, liée souvent à l'engagement idéologique. M. Manlio Dazzi vient de publier une étude très nourrie regardant *Carlo Goldoni e la sua poetica sociale* (Turin, Einaudi, 1957) et dans un des derniers fascicules de *Belfagor*, la revue si personnelle de M. Luigi Russo, M. F. Fido nous invite à une « lecture histo-

rique » du théâtre de Goldoni. C'est aussi M. Dazzi qui, puisant aux sources nombreuses, a présenté au Congrès ses conclusions sur la « Société vénitienne aux temps de Goldoni ». Dans la discussion qui suivit on a remarqué surtout la mise au point de M. Walter Binni, professeur à l'Université de Florence, connu par ses études remarquables sur le pré-romantisme, sur Alfieri, Leopardi et autres. Il a décidément repoussé l'idée d' « un prétendu jacobinisme de Goldoni ». L'écrivain n'a jamais pris une position nettement offensive à l'égard de l'ordre social établi et acceptait l'inégalité des riches et des pauvres. Mais il n'a pas été indifférent à la vie politique et sociale de l'époque, et s'il n'a pas adhéré franchement aux idées avancées de son siècle, il est resté dans le grand courant du rationalisme et ne cachait pas son amour très sincère pour le peuple.

M. Goffredo Bellonci, président du Centre de Recherches Théâtrales à Rome, comme pour contre-balancer les tendances des historiens, nous a entretenu de Goldoni et du « théâtre pur ». Il a pris une position radicale pour nier le « réalisme » de Goldoni qu'il place parmi les artisans du théâtre pur, apparenté à la commedia dell' arte et proche de la perfection dans l'*Eventail*. La langue de Goldoni c'est — selon M. Bellonci — « toujours une langue de théâtre et jamais celle de la vie ». L'homme de théâtre l'emporte chez lui sur l'observateur de la réalité quotidienne et la préoccupation d'une fin conventionnelle porte souvent dommage à la pièce jusque-là bien conduite.

Les jours suivants furent consacrés aux relations sur le rôle du metteur en scène dans le théâtre de Goldoni, sur la part du décorateur dans ses comédies, sur sa langue et son style. Pour clore ces entretiens, M. Mario Marcazzan a cherché à dégager quelques conclusions en parlant des idées du Siècle des Lumières et de la tradition dans l'œuvre de l'auteur des *Rusteghi*. Sa préparation philosophique modeste, ses vues intellectuelles limitées font de lui un participant de l' « illuminismo popolare ». Dans la société qui se renouvelle il fait toujours preuve d'une sympathie spontanée embrassant l'homme et sa condition, pour lui imposer « une mesure de civilité ».

Il faut relever la participation active au Congrès des hommes de théâtre : l'excellent acteur dialectal M. Cesco Baseggio et le metteur en scène M. Carlo Lodovici; en outre, M. Arnaldo Momo a présenté ses observations sur l'art d'interpréter Goldoni dans la pratique des troupes italiennes. Une communication très vivante du romancier Guido Piovene sur le dialogue chez Goldoni a donné occasion à un échange de vue très attentivement suivi.

Les nombreux spécialistes ont parlé de l'accueil fait à la comédie de Goldoni dans les différents pays. Ce fut une revue très variée et à beaucoup d'égards nouvelle. On connaît la vogue de Goldoni surgie après la guerre dans les démocraties populaires, qui — la Russie soviétique en tête — ont volontiers puisé dans l'œuvre du Vénitien, vantant son réalisme et sa progressivité (les essais de Djivilegov et le livre récent de M. Bukacek, professeur à Prague, en témoignent). Mais ce fut une surprise de voir Goldoni très goûté dans la Turquie d'aujourd'hui.

Les participants au Congrès ont pu assister à quelques spectacles très intéressants. Ils ont passé une soirée charmante dans la petite ville de Chioggia, où, sur le caractéristique Campiello Santa Caterina, resté sans doute intact depuis deux siècles, une troupe locale d'amateurs a représenté le *Baruffe chiozzotte*. C'était fait avec un pittoresque authentique, une aisance naturelle de la parole et

du geste, une justesse d'accent parfaite — accent quelque peu trainant des pêcheurs habitués à invoquer les compagnons perdus dans la lagune. La fougue des jeunes filles pétulantes aurait séduit même les ennemis les plus récalcitrants de l'avocat malgré lui.

Au théâtre La Fenice fut donnée une interprétation classique du *Bourru bienfaisant* (dans la version italienne), pleine de goût et parfaitement équilibrée, avec la participation de Baseggio. De plus, la Schauspielschule du Conservatoire de Berne nous a offert l'*Eventail* dans la nouvelle traduction de Mme Lola Lorme, qui a fait revivre Goldoni dans les pays de langue allemande. C'était une conception assez hardie de la pièce, faisant appel à l'automatisme voulu des mouvements pour donner l'impression d'un jeu mécanique fonctionnant avec précision, ce qui sûrement, ainsi que les silhouettes bien modernes des jeunes filles, n'était pas pour plaire aux « réalistes » intransigeants.

Deux ordres du jour furent finalement votés : un sur la nécessité d'un vocabulaire exhaustif de Goldoni, pour compléter la monumentale édition de ses œuvres, achevée dernièrement par l'infatigable Giuseppe Ortolani, et l'autre, exprimant le vœu d'organiser des représentations du grand classique destinées surtout aux élèves des écoles secondaires. Au cours des débats fut annoncée la publication prochaine d'une histoire du Théâtre San Luca.

MIECZYSLAW BRAHMER.

NOTES ET INFORMATIONS

Xavier de Courville, membre du comité de notre Société, va faire paraître, dans le cycle de ses publications, *Lélio, premier historien de la Comédie italienne et premier animateur du théâtre de Marivaux.* Ce volume, qui marque par le vivant récit de vieilles querelles la place méritée dans l'histoire par Luigi Riccoboni, ce prototype des modernes rénovateurs de la scène, forme en lui-même un ouvrage complet, tout en faisant suite aux deux volumes consacrés par leur auteur à « l'expérience italienne » et à « l'expérience française » de Lélio, livres « attachants », dont Max Fuchs réclamait ici « la suite », et que Léon Chancerel admirait déjà pour « l'immense champ qu'ils ouvrent aux réflexions du lecteur, que celui-ci soit philosophe, historien, poète, comédien, chef de troupe, ou qu'il fasse partie de ce qu'on nomme le public éclairé ».

Le livre, qui doit paraître à l'automne, avec le concours du C.N.R.S., et en tirage limité (Librairie théâtrale, 350 p. in-8, 20 pl. hors-texte), est en souscription au prix de 1.800 frs (à adresser à M. Xavier B. de Courville, 18 *bis*, rue Henri-Barbusse, Paris-5e, C.C.P. 7452-58 Paris).

La Fédération Internationale pour la Recherche théâtrale publiera trois fois par an un bulletin bilingue français-anglais (*Recherche Théâtrale*) composé d'études et informations relatives à la recherche théâtrale et à l'histoire du théâtre. Chaque fascicule contiendra, en outre, 12 pages réservées aux activités de la Section Internationale des Bibliothèques et Collections des Arts du Spectacle (1).

(1) Les abonnements (12 fr. 50 suisses par an) doivent être adressés au Trésorier de la Fédération, Collection Suisse du Théâtre, Bibliothèque Nationale, Berne (Suisse).

LIVRES ET REVUES

FRANCE

Maurice DESCOTES. — **Les Grands Rôles du Théâtre de Jean Racine.** Paris, P.U.F., 1957, 1 vol., in-8°, 208 pages.

Laissant de côté les deux premières tragédies de Racine, *La Thébaïde* et *Alexandre*, peu jouées, M. Descotes étudie les autres tragédies, d'*Andromaque* à *Athalie* du point de vue particulier de l'interprétation des principaux rôles. A l'aide de tous les documents, témoignages, correspondances, articles critiques, souvenirs, enregistrements, il fait l'histoire de ces interprétations depuis la création jusqu'à nos jours. Cette histoire, il va sans dire, est d'autant plus riche que nous nous rapprochons de l'époque contemporaine; elle est, hélas, bien pauvre en précisions lorsqu'il s'agit du XVII[e] siècle.

Du point de vue de l'histoire du théâtre, l'intérêt de l'ouvrage est double. Il offre une documentation précieuse et précise sur un grand nombre d'acteurs et d'actrices illustres, à l'occasion de leur interprétation de Racine. On peut regretter à ce propos qu'un index des noms des comédiens ne complète pas l'ouvrage; il permettrait, derrière la diversité des rôles, de saisir les caractères permanents de ces comédiens, leurs qualités propres, leurs tendances essentielles. En second lieu, l'ouvrage nous présente l'évolution historique des interprétations, qui nous permet de voir la courbe du succès de Racine et du sens qu'on donne successivement à ses œuvres. On se rend compte à quel point — nous pouvons le vérifier tous les jours pour n'importe quelle pièce connue dans son texte — l'interprétation d'un comédien original oriente, non seulement le sens du personnage qu'il incarne, mais celui de toute la pièce.

Parlant de la célèbre révélation de Rachel dans Hermione, en 1838, pourquoi l'auteur ne rappelle-t-il pas que cette interprétation est d'autant plus remarquable que Rachel n'avait alors que dix-huit ans? D'une manière générale, il eût pu, fût-ce en note, rappeler avec plus de précision l'âge des comédiens, le moment de leur carrière. L'ouvrage ne comporte aucune illustration. On peut le regretter. Il eût été intéressant de comparer les attitudes et les expressions des principaux interprètes, parfois dans la même scène. L'auteur eût pu pousser son investigation plus loin dans le temps; s'agissant d'Hermione, il s'arrête en 1908. Quoi, en cinquante ans, aucune titulaire du rôle n'y a rien apporté de neuf? On aimerait à voir fixées avec plus de précision les dates des nouvelles créations. Prenons comme exemple le rôle de Néron; nous voyons bien (p. 74) que « Lekain aborda le rôle de Néron en 1757 ». Mais Talma (p. 77)? La carrière de cet acteur dura quelque quarante ans; à quel moment prit-il ce rôle? Car enfin, Talma ne jouait pas de même manière en 1800 et en 1825! Et Mounet-Sully (p. 78)? Et De Max (p. 79)? et Yonnel (p. 81)? On trouve bien, p. 83, le nombre des représentations jusqu'en 1870 (pourquoi s'arrêter à cette date?) de *Phèdre* (892), d'*Andromaque* (717), de *Bérénice* (138). Un tableau où serait visible décade par décade le nombre de représentations de chaque tragédie eût été plus parlant et plus complet.

L'ouvrage se termine par un chapitre X sur *La Diction des vers de Racine*; sous ce titre, on trouve bien cinq pages et demie se rapportant à ce sujet, que l'auteur renonce d'ailleurs en partie à

traiter (p. 198 : *Il serait vain de suivre dans le détail cette évolution de la diction.* Je ne trouve pas du tout que cette étude soit *vaine!*) Mais on y trouve aussi (p. 198-200) une manière de conclusion très générale et sans rapport avec le sujet annoncé par le titre.

M. Descotes apporte donc quantité de précisions sur l'histoire des rôles et, par suite, sur l'histoire des pièces de Racine. Il est seulement dommage que quelques défauts de méthode ne rendent pas son travail plus commodément utilisable.

PH. VAN TIEGHEM.

Robert MARRAST. — **Miguel de Cervantes, dramaturge.** Paris, l'Arche, Coll. Les Grands Dramaturges, 1957. 157 pp., ill. hors-texte.

Ce petit ouvrage, habilement composé, situe Cervantès dans l'histoire politique de l'Espagne et son œuvre dans les grands courants qui allaient bientôt porter le théâtre au zénith de son efficacité avec Lope de Vega et Calderón.

M. Marrast rappelle avec bonheur les textes essentiels sur le goût de Cervantès pour le théâtre; il analyse *Numance,* les pièces nord-africaines (notamment *La Vie à Alger, le Bagne d'Alger*) *Le ruffian bienheureux,* comédie apologétique et doctrinale, *Pierre l'Espiègle,* comédie picaresque, enfin les farces. Il montre quelle attention minutieuse Cervantès accordait à la mise en scène et au jeu de l'acteur. L'étude s'achève sur quelques exemples d'interprétations et d'adaptations depuis le début du XIX^e^ siècle (campagne de Napoléon en Espagne) jusqu'à nos jours (révolution espagnole de 1936-1939). Ce volume est illustré de portraits de Cervantès et autres documents contemporains, et surtout de photographies de mises en scène modernes, notamment de *Numance* par J.-L. Barrault (1937).

Nous devons à l'Espagne de 1600 d'avoir inventé les deux genres qui font l'essentiel de notre vie littéraire moderne : le roman, dont le prototype est le *don Quichotte,* la comédie, dont Lope de Vega devait fixer définitivement la formule dans une œuvre protéique qui en multiplie à l'infini les cadres.

Pourtant Cervantès fut aussi dramaturge et Lope aussi romancier. C'est qu'à leurs yeux il n'y avait point de différence dans la structure fondamentale de ces deux genres : unité dans la diversité, imitation du réel par le moyen d'une fable fantastique rendu artificieusement vraisemblable, appel à la coopération (ou à la crédulité) du public dans cette création d'un petit monde bien vivant où chacun, l'auteur, le lecteur, le comédien, le spectateur, refoulait passionnément ses rêves et ses cauchemars, ses appétits et ses répugnances.

Or Cervantès refuse la comédie de Lope. Et Lope se moque du roman de Cervantès. Cervantès écrit des pièces pour l'élite et des romans pour les bourgeois. Lope écrit des romans pour les aristocrates et des pièces pour ses bons Madrilènes. Cervantès tient le théâtre pour une fresque où se succèdent les narrations déclamées. Lope tient le roman pour le récit, dans le meilleur ton du beau monde, d'une historiette galante, d'une aventure personnelle sans transcendance.

Le mérite de M. Marrast consiste à montrer que la fresque dépersonnalisée ou l'ambiguité des caractères dans une situation exceptionnelle, telles que les pratique Cervantès, offrent encore aujourd'hui de riches prétextes à l'interprète audacieux et à l'auteur en quête de formules étonnantes, théâtralement efficaces.

CHARLES V. AUBRUN.

Jacques ROBICHEZ. — **Le Symbolisme au Théâtre : Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre.** Paris, l'Arche, 1957.

Rendant compte en cette revue (1956, I, p. 74) du précédent ouvrage du même contenu (synthèse d'ensemble) sur Lugné-Poe, nous disions l'importance d'études sur cet homme de théâtre encore mal connu, trop souvent dédaigné, ou déformé par la légende, et dont le rôle demeure pourtant considérable dans la vie du théâtre entre 1893 et 1930. Cette fois, dans cette thèse consacrée à la première époque de l'Œuvre et aux combats théâtraux du symbolisme, J. Robichez nous comble. Ayant eu l'heureuse idée (en vérité historiquement indispensable) de partir des origines de Lugné et surtout d'étudier les théories et les réalisations précédant et préparant l'œuvre, situant les premiers épisodes d'une grande aventure théâtrale en fonction de l'évolution littéraire et même de la conjoncture politique, s'appuyant sur un considérable inventaire de journaux et de revues, l'historien-critique offre, pour la période 1890-99, un ouvrage définitif qui pourra encore laisser place à des commentaires et à des interprétations, car le champ des commentaires demeure toujours infini, mais qui du point de vue de l'exploration documentaire et de la prospection scientifique, ne laisse plus guère à découvrir et sera d'un intérêt de constante référence.

Il est à souhaiter que la même patience et la même rigueur inspirent à d'autres chercheurs l'examen de la période fort diverse et esthétiquement plus incertaine de l'Œuvre entre 1900 et 1914, puis de la vie ardente, digne des débuts et seconde jeunesse véritable, de la Maison et des tournées de l'Œuvre entre 1919 et 1929. Riche de mes précieux souvenirs de rapports avec Lugné en cette dernière période et jusqu'à sa mort (1940), j'attends avec une sympathique curiosité la thèse en cours de Mlle Eliane Roussin, qu'elle achève à New York après sa longue enquête française. Elle se devrait d'y répondre à la détermination des influences exercées par Lugné; M. Robichez suggère lui-même la nécessité de cette détermination aux dernières lignes de son ouvrage et en souligne la difficulté lorsqu'il écrit : « *Quand les metteurs en scène du Cartel formulent leurs principes, dressent le bilan de leurs réalisations, il est rare qu'ils fassent allusion à Lugné-Poe. Un seul parmi eux, Pitoëff, accepta de signer le Livre d'Or qui lui fut offert en* 1938 *pour le cinquantenaire de ses débuts. Au terme de sa carrière d'acteur, c'étaient des écrivains qui lui faisaient fête : Claudel, Valéry, Romain Rolland. Ses camarades s'abstenaient. Il reste à l'écart parmi les hommes de son métier.* »

Rien n'est plus vrai. Lugné inquiéta nombre de ses confrères et les bagarres professionnelles furent multiples autour de lui. Mais peu d'hommes de théâtre peuvent se flatter d'avoir eu parmi ceux qui les honorèrent une trilogie aussi exceptionnelle que celle citée par le commentateur; et bien d'autres laudateurs du directeur de l'Œuvre se comptèrent dans le monde littéraire.

J'ajoute, à propos de la signature de Pitoëff au Livre d'Or alors que d'autres dédaignèrent d'y figurer, qu'il y eut là un geste noble de la part de cette sorte de saint du théâtre que fut Georges Pitoëff, car, lorsque des œuvres d'Ibsen entrèrent à son répertoire, Lugné ne fut pas toujours facile en vertu des droits qu'il détenait sur ce répertoire. Un point vaudrait d'être en effet souligné et précisé dans l'histoire de la carrière ultérieure de Lugné : celui de sa situation de détenteur de droits, de co-auteur ou co-adaptateur occulte d'un certain nombre de pièces. Heureuse situation d'ailleurs, puisqu'il y a là une source d'un Prix Lugné-Poe qui va à la hardiesse dans la

recherche théâtrale. Recherche d'auteurs, précisément; non de scénographie : car plus les années passaient, plus Lugné ironisait volontiers sur les travaux de ses confrères « metteurs en scène », lui qui se concentrait sur la mise en scène purement psychologique et sur le maniement de l'acteur, s'éloignant de plus en plus des préoccupations décoratives du théâtre symboliste de ses débuts.

Pour cette raison, et par mon expérience des deux hommes, j'ose contester (en dépit d'une lettre de Baty qui est citée, p. 481) l'influence attribuée à Lugné sur Baty; les deux hommes furent, en fait, très éloignés l'un de l'autre, bien qu'ayant eu tous deux une qualité de culture qu'on ne rencontre pas couramment dans le monde de la scène. En 1917 (date de cette lettre), Gaston Baty, tout à fait inconnu et qui n'avait encore publié que des articles d'esthétique demeurés assez confidentiels, possédait déjà toute sa doctrine théâtrale, théoriquement édifiée par de vastes lectures et de longues méditations, mais n'avait nulle expérience du plateau. Il n'avait pas encore fait la rencontre décisive de Gémier. Naturellement, il s'adressa à l'homme qui, pour lui, représentait alors l'anti-réalisme et l'anti-Boulevard, car tels étaient deux points essentiels de cette doctrine de l'inconnu qui entendait effectivement, selon les termes de sa lettre, montrer sur la scène « *le double aspect, terrestre et éternel, de nos moindres gestes* ». Mais cette volonté procédait chez Baty de bien d'autres sources (que ce n'est pas ici la place d'analyser) que les expériences du symbolisme. Néanmoins, il était logique pour ce théoricien, très façonné de thomisme même quand il dissertait de théâtre, de se tourner, en 1917, vers l'homme qui avait monté *l'Annonce faite à Marie* en décembre 1912, puis *l'Otage* en juin 1914. Mais dans la suite ils devaient l'un l'autre s'éloigner, la marche de leurs carrières accusant ce qui dans leurs conceptions « *diffère* » (le mot est déjà dans la lettre de Baty); et Lugné, l'homme du texte, et Baty, l'homme de l'au-delà du texte, ne furent pas sans ironie à l'égard l'un de l'autre. Au surplus, Baty qui avait le goût des acteurs neufs et souples, se défiait presque instinctivement de ceux qui avaient appris leur métier sous la férule verveuse et volontiers cocasse de Lugné.

J'ai cru bon d'apporter au passage ces remarques, qui ne sont point une critique de déductions faites selon les textes et dans les perspectives des vues de l'esprit, mais qui se veulent surtout un complément d'information pour le lecteur. Et j'ajoute que plus tard, si paradoxal que cela puisse paraître, Baty rendit plus volontiers hommage à Antoine, dont il admirait le courage de défricheur, les violences anti-conformistes des débuts du Théâtre-Libre et une sorte de probité artisanale en face du plateau. Il ajoutait qu'un théâtre de poésie n'aurait pu se dresser contre le réalisme d'Antoine si Antoine n'avait donné l'exemple de la révolte, de la bataille et n'avait lui-même pulvérisé maintes vieilles routines.

A plusieurs reprises, J. Robichez se réfère à des témoignages de Léautaud, ce qui est logique dans une enquête si minutieusement conduite sur cette époque; il le qualifie de « critique exigeant ». Combien exigeant, en effet! L'objectivité historique doit pourtant considérer ce qu'il y eut, en cette exigence, de passion, de fiel, voire d'extravagance sur le plan théâtral. La gloire sénile, puis posthume de Léautaud, pour imprévue et retentissante qu'elle ait été, ne doit pas empêcher, si l'on use du témoin qu'il fut en considérant ses témoignages à travers son caractère, de relire ses critiques dramatiques avec l'amertume qu'il n'ait pas aimé d'amour le théâtre.

Pour revenir directement à la copieuse et attachante thèse de M. Robichez, on citera, parmi cent autres, des remarques fort suggestives et intéressantes sur le wagnérisme littéraire, sur Mallarmé critique dramatique, sur l'oublié mais curieux Jean Jullien, sur le

non moins oublié mais non moins curieux Maurice de Faramond, sur la revue *Art et Critique*, sur Emile Faguet qui fut l'un des professeurs de Lugné, de fines analyses sur les rapports Antoine-Lugné... mais on n'en finirait pas d'inventorier chapitre par chapitre. Autour du Théâtre d'Art, de l'Œuvre, des Escholiers, de Maeterlinck, d'Ibsen et de Lugné-Poe lui-même, Jacques Robichez a tracé le panorama de toute une époque et, au terme d'un chapitre de « Conclusion » fort juste et brillant, il décerne à Lugné ce suprême hommage de demeurer « *un incomparable témoin de son temps* ». Pour ma part, j'y ajoute sans hésiter l'autre titre que M. Robichez lui conteste : « *un prince du théâtre* », un prince fantasque et cynique, mais d'une éblouissante intelligence et possédant, si imprévu que cela puisse sembler, de secrètes tendresses bien dissimulées sous les masques du sarcasme et de la désinvolture.

On ne quitte un tel livre qu'à regret. Disons encore la lucidité des appréciations sur Lugné écrivain, critique et feuilletonniste dramatique, original et déconcertant en une forme qui est bien à lui et comme à son image. Prudence heureuse et nécessaire dans la référence à ses volumes de souvenirs qui sont plus un feu d'artifice qu'un strict document malgré leur richesse documentaire. Enfin les « *Annexes* » (rôles, programmes, analyses, distributions, index) donnent à l'ouvrage une solide valeur scientifique et en font un instrument de travail de consultation facile et efficace. L'un des livres les plus considérables parus depuis vingt ans sur les cinquante années de théâtre qui précédèrent notre époque.

PAUL BLANCHART.

Romain ROLLAND et LUGNÉ-POE. — **Correspondance (1894-1901)**, présentée avec une introduction et des notes par Jacques ROBICHEZ, Paris, l'Arche, 1957 (ouvrage publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique),

Il s'agit de la thèse complémentaire de M. J. Robichez en annexe à son travail sur l'Œuvre. 188 lettres ou messages (113 de Romain Rolland, 75 de Lugné-Poe), à peu près la totalité d'une correspondance dont peu de numéros disparurent, ont été entre les mains du commentateur; il en publie 152, représentant la période allant jusqu'en juin 1901, c'est-à-dire celle des relations suivies entre l'homme de théâtre et l'écrivain. Publication faite avec le grand souci de tout préciser, de tout élucider : une copieuse introduction et des notes fort nombreuses s'efforçant de tout éclairer en chaque lettre, y pourvoient avec la rigueur et la minutie qui caractérisaient déjà la thèse principale.

Les deux hommes étaient contrastés. Si le théâtre les a rapprochés un temps, avant la grande carrière de Romain Rolland (détourné du théâtre), leurs relations passèrent par des phases diverses, allant d'incompréhensions initiales de R. Rolland à l'égard de l'Œuvre jusqu'à une cordialité de travail marquée de certaines réserves, puis à une sorte d'épuration par la divergence des carrières qui laisse finalement place à une admiration réciproque exprimée en deux textes que M. Robichez cite fort opportunément au terme de son introduction, après avoir noté de manière judicieuse et circonstanciée la courbe de ces rapports.

Cette mine documentaire — où les commentaires et éclaircissements sont aussi importants, sinon plus, que les textes mêmes — sera indispensable pour l'étude de Romain Rolland : elle est la carcasse

très architecturée, et déjà fort meublée et ornée, d'un travail sur Romain Rolland, dramaturge oublié et d'ailleurs non accompli, et les rapports de sa pensée philosophique et de ses idées esthétiques avec le théâtre. Avec Ibsen également.

Mais non moins indispensable, ce volume, pour parachever le portrait de Lugné-Poe entrepris par M. Robichez dans ses autres ouvrages. Mettons en évidence, par exemple, ces formules tirées du *Journal intime* de Romain Rolland : « *Ce diable d'homme a des pouvoirs de fascination inattendus sur toutes les femmes... Homme inquiétant, double ou triple, habitué à s'envelopper d'ironie impénétrable... Le visage a de la distinction, la bouche, sinueuse et flexible, se pétrit à toutes les expressions...* » Il est exact que Lugné paraissait à la fois inquiétant et plein de charme, d'un charme de semi-sorcellerie qui s'alliait fort bien avec de sataniques ironies; et son authentique pouvoir de séduction ne s'exerçait pas que sur les femmes : il lui arrivait même de s'étendre jusqu'aux commanditaires! A propos de certaines des lettres publiées dans le volume, Jacques Robichez parle fort pertinemment « *d'une naïveté chimérique à la Balzac* »; cette naïveté n'excluait pas la roublardise et la chimère pouvait faire excellent ménage avec le sens des réalités; mais qu'il y ait eu en lui du Balzac, par le dynamisme, par le goût des entreprises hors du commun, par la turbulence intellectuelle, par une façon d'être toujours en représentation, d'être en soi une sorte de personnage de théâtre, voilà une vérité qui fait image. On inscrira donc encore au grand crédit « lugnérien » que M. J. Robichez s'est ouvert avec ses deux remarquables thèses d'avoir suggéré cette parenté d'un homme de théâtre hors série et hors format coutumier avec un géant nommé Balzac.

P. B.

Jean de BEER. — **Julien Bertheau.** Paris, Michel Brient, Edit., 96 pages, ill.

Ce petit livre, écrit sous le signe de l'amitié, vient à son heure : en pleine force, Julien Bertheau a quitté la Comédie Française dont il fut l'un des plus ardents et brillants serviteurs. Comédien et metteur en scène, Julien Bertheau est un travailleur acharné. Il suffirait, à qui pourrait l'ignorer, de lire la liste des rôles qu'il a tenus à la Comédie Française (plus de 100), et dans d'autres théâtres de Paris ou en tournée (plus de 50) et les Mises en scène assumées dans l'illustre Maison ou ailleurs : 43 de 1934 à 1947, à quoi il faut ajouter 15 films.

Jean de Beer nous montre notre ami, tel que nous le connaissons et l'aimons : « Tout le contraire d'un calculateur. En toutes circonstances, pour le meilleur ou pour le pire, il est le don absolu de soi. Il se jette dans un rôle comme il se jette dans la vie, dans l'amitié et dans l'amour et s'y livre tout entier... »

Comme Jean-Louis Barrault, il estime que « Le théâtre est amour ou n'est rien ». Et comme lui, il a le goût du risque. « Chose rare, il aime admirer, il aime le talent des autres. » Curieux de l'histoire de son art, Julien Bertheau est membre de la Société d'Histoire du Théâtre. Il est, depuis dix ans, le collaborateur dévoué de nos émissions « Prestiges du Théâtre » dont Louis Jouvet, qui fut son maître, avait pris l'initiative.

Nous sommes heureux de saisir l'occasion que l'étude de Jean de Beer nous offre d'en remercier ici ce grand et généreux artiste.

LÉON CHANCEREL.

COMÉDIE ITALIENNE. — **Quatre pièces** traduites par Xavier de Courville, Paris, Club des Libraires de France, 1957, 372 p.

Ces quatre pièces sont *La Mandragore*, de Machiavel (1513), *Les Tapis d'Alexandrie*, canevas de Flaminio Scala (1611), *Arlequin serviteur de deux maîtres*, de Goldoni (1745) et *l'Oiseau Vert*, de Gozzi (1764). P.-A. Touchard, directeur de cette collection, les a choisies comme les plus représentatives, à des titres divers, de trois siècles d'évolution de la comédie en Italie, dans le dessein de « rapprocher du théâtre actif un grand nombre d'universitaires jusqu'ici confinés dans l'étude littéraire des œuvres dramatiques ». Xavier de Courville, historien, auteur d'une thèse capitale sur Luigi Riccoboni (1), éditeur de Marivaux, metteur en scène et comédien, animateur de *La Petite Scène*, et du *Théâtre Arlequin*, était plus que quiconque qualifié pour traduire et présenter ces quatre « exemples » sans s'appesantir sur une exactitude rigoureuse et minutieuse du mot à mot, pour s'attacher à rendre « le mouvement alerte et léger » d'un Goldoni ou d'un Gozzi. En ses courtes notices sur Machiavel, Flaminio Scala, Goldoni et Gozzi, il a réussi à dire l'essentiel.

Agréablement présenté, accompagné de gravures en couleurs empruntées au fameux *Recueil Fossard* conservé à Stockholm, les lecteurs non spécialisés pourront se faire une idée vivante de ce que fut la *Commedia dell'arte* dont on parle tant dans « le monde du théâtre », dont certains « animateurs » prétendent s'inspirer ou même enseigner les méthodes, alors qu'ils en ignorent à peu près tout et en trahissent profondément et dangereusement l'esprit.

Léon Chancerel.

Paul Louis MIGNON. — **Le Théâtre en U.R.S.S.**, avec le T. N. P. à Moscou et à Leningrad. Paris, l'Arche, 1957, 134 p. ill.

De son séjour à Moscou avec le Théâtre National Populaire, Paul-Louis Mignon a rapporté de très intéressantes observations et réflexions qui complètent celles que nous avaient apportées les Comédiens Français à la suite de leur propre tournée. L'historien du théâtre soucieux d'objectivité trouvera dans ces notes familières, dans ce *Journal de Voyage* d'un critique théâtral averti, des informations d'ensemble et de détail du plus grand intérêt. On n'en peut faire un compte rendu. Il faut les lire. Toutefois, qu'il me soit permis d'attirer particulièrement l'attention sur les pages concernant une activité qui me tient à cœur, le « Théâtre pour l'Enfance », dont j'ai personnellement suivi l'évolution depuis les premières expériences faites au lendemain de la Révolution par Nathalie Satz et dont j'eus l'occasion de m'entretenir avec Constantin Stanislavski. Puissent les indications précises que donne P.-L. Mignon sur le montant des subventions accordées par l'Etat au « Théâtre Central pour Enfants », de Moscou, contribuer à éclairer notre gouvernement et l'inciter à réparer — avec bien du retard! — la carence de notre pays dans ce domaine, alors que nous avions, dès avant la guerre, et continuons d'avoir *tout* pour faire aussi bien artistiquement, techniquement et socialement, tout, sauf l'argent.

---

(1) Le troisième volume, édité avec l'aide du C.N.R.S., est sous presse.

Encyclopédie du Théâtre Contemporain, dirigée par Gilles Queant, avec la collaboration de Frédéric Tovarnicki. Volume I : Du Boulevard du Crime aux Ballets Russes. Paris, Les Publications de France, 208 p., ill., index.

— « Encyclopédie » ? — Le terme (voyez Littré) n'est pas exact. Nous sommes ici en présence d'un vivant effort de synthèse qui n'a rien d'encyclopédique. Et c'est là ce qui fait l'originalité et le charme en même temps que le réel intérêt documentaire de textes et de documents figurés très agréablement présentés et mis en page. On y trouve judicieusement et utilement rassemblés nombre de photographies, estampes, gravures et dessins jusqu'ici dispersés dans des collections publiques ou privées ou encore noyés dans les volumineux recueils des journaux et des revues — du drame romantique et du mélodrame, son père, du « Théâtre d'Art » de Paul Fort au « Théâtre Libre » d'Antoine, à l' « Œuvre » de Lugné-Poe, à Appia, Craig, Fuchs ou Erler, « le Boulevard », les auteurs et les comédiens de « La Belle Epoque » n'étant pas négligés. Et ce sont les Ballets Russes, Diaghilev et son équipe, et avec Jacques Rouché, directeur du « Théâtre des Arts », ce qu'on a nommé l'aventure — ou l'impasse — picturale contre quoi se dressa le Vieux-Colombier de Jacques Copeau.

Notre Société ayant été appelée à collaborer à l'élaboration de cet ouvrage, il nous est difficile d'en faire l'éloge. Nous croyons cependant pouvoir, en toute objectivité, rendre hommage à l'éditeur qui l'a si courageusement entrepris, ainsi qu'aux rédacteurs des divers chapitres (1).

Ce premier volume fait attendre avec confiance et non sans une amicale impatience le second volume qui abordera la période de l'entre-deux guerres et mettra en pleine lumière l'apport considérable de Jacques Copeau, de ses premiers compagnons et de ses élèves, directs ou indirects.

Ajoutons que cet ample recueil de textes et de documents est très heureusement complété par un tableau synoptique des événements théâtraux et extra-théâtraux, une table des références et un index alphabétique des personnalités citées, directeurs, auteurs, compositeurs, comédiens, danseurs, décorateurs, théoriciens et critiques.

Léon Chancerel.

PAYS-BAS

Ben ALBACH. — **Héros, mélos et comédiens.** La vie théâtrale aux Pays-Bas avant, pendant et après la domination française. Amsterdam, U. M. Holland, 1956.

Que cette étude ait été publiée grâce au secours de la Fondation des acteurs néerlandais, issue de la résistance des acteurs sous la domination allemande, et qu'elle traite l'époque de Napoléon Ier où les Pays-Bas furent occupés et dominés également : voilà deux

(1) Mme Simone, Léon Moussinac, Paul Fort, Frédéric Tovarnicki, Nina Gourfinkel, André Veinstein, Denis Bablet, André Boll, M.-F. Christout, Dussane, Robert Kemp, Jacques Damase, Jean Cocteau, Francis de Miomandre et Georges Lerminier.

points communs entre ces deux époques. Et ce ne sont pas les seuls.

Ce livre nous apprend en effet — si on ne le savait déjà — que pour l'art dramatique en Hollande, certains problèmes semblent être éternellement indissolubles, notamment ceux du répertoire, du théâtre national et ceux de l'éducation dramatique.

Cette excellente étude, où l'art dramatique est toujours vu comme le résultat d'un certain style de vie, complète heureusement nos connaissances des traditions du jeu ; l'auteur souligne le fait que la scène néerlandaise a toujours été gênée par l'influence prépondérante de l'étranger, surtout à une époque où le « théâtre d'acteurs » prédominait. Mais il y a plus. Albach nous fait voir que de 1780 à 1820, on a aspiré à la fondation d'un théâtre national, tout comme on l'a essayé en 1945 ; que, de 1798 à 1800, le théâtre municipal d'Amsterdam fut déjà théâtre national ; que, dès cette époque, on était embarrassé du « paradoxe du comédien » que nos contemporains n'ont toujours pas su résoudre ; que, en 1821, Wiselius a jeté les bases d'une éducation dramatique, continuée par Jelgerhuis et adaptée enfin par Siegenbeek à la totalité d'un « projet de théâtre » dont les objectifs pourraient avoir été formulés de nos jours.

Si tout cela rend cette étude déjà intéressante, celle-ci devient captivante par le fait que l'auteur a réussi à établir l'idéal éthique et esthétique de ce début du XIX^e^ siècle par quelques excellentes évocations des grands artistes (Mme Wattier, Snoek, bien d'autres encore).

PH. POS.

MUSIQUE ET DANSE

Serge LIFAR. — **Les trois grâces du XX^e^ siècle.** Paris, Correa, 1957. 348 p., 8 h.-t.

En réalité ces « Trois grâces » sont six, puisque Lifar avant de parler d'Anna Pavlova, Tamara Karsavina, Olga Spessivtzeva, « grâces du XX^e^ siècle », a tenu à évoquer leurs illustres devancières romantiques : Marie Taglioni, Fanny Essler, Carlotta Grisi.

En introduction l'auteur tient à préciser, une fois de plus, « L'esprit et l'esthétique de la danse » selon Serge Lifar. Toutefois la partie la plus originale de cette étude concerne les trois étoiles que Lifar personnellement a fréquentées. Il s'efforce, à leur sujet, de tracer trois portraits véridiques en écartant le plus possible les légendes qui s'attachent à chacune d'elles. Cela l'entraîne parfois dans une foule de détails d'intérêt secondaire, également aussi dans une polémique de personnes qui, si elle est justifiée à ses yeux, laisse le lecteur relativement indifférent.

Le point final de cet essai demeure, à nos yeux, l'essentiel : c'est « un message pour demain ». Nous y retrouvons entièrement le Lifar que nous aimons, celui qui s'est donné tout entier avec passion à son art : « Je voudrais passer le flambeau, écrit-il, aux générations montantes, mais j'aimerais tant que celui-ci, rayonnant de toutes les flammes qu'ont laissées nos illustres prédécesseurs, soit recueilli par des mains vibrantes d'orgueil et d'amour ».

Noble testament d'un danseur qui a terminé son éblouissante carrière mais qui, en tant que choréauteur, n'a pas dit son dernier mot.

Ecrits d'Alban BERG. Coll. « Domaine musical ». Monaco, Ed. du Rocher, 1957, 182 p.

Il est toujours fructueux d'entendre un musicien parler de son art. Surtout lorsqu'il s'agit d'un Alban Berg lequel, disciple avec Webern de Schœnberg, a contribué à la révolution sérielle dite dodécaphonique. Nous remercions donc Henri Pousseur d'avoir traduit certains écrits de Berg, en lui reprochant toutefois de les commenter de façon un tantinet pédantesque. Ainsi parlant de « l'expressionisme » voici ce qu'il écrit : « *Impuissant à inventer le noyau stylistique, le principe sémantique nouveau qui lui permettrait de regrouper, d'organiser et d'orienter d'une manière significative les énergies qui viennent d'être libérées et qui restent dans un état de dispersion anarchique, le compositeur expressionniste continue à envisager l'acquis récent à travers les grilles d'une conception théorique habituelle. Néanmoins son intuition a déjà détecté les virtualités inouies de la matière qu'il manipule et c'est par la juxtaposition inattendue, par l'imbrication inaccoutumée, par la distorsion incessante et la corrosion mutuelle des types formels connus, qu'il tente de réaliser son projet d'un univers sonore renouvelé.*

On ne saurait être plus simple !

Les textes de Berg ont surtout un intérêt technique en dehors d'un article de polémique contre Pfitzner, compositeur — héraut du national-socialisme — qui accusait, comme il se doit la jeune école de propager, par son impuissance, la décomposition musicale (l'art dégénéré !) — et de quatre chapitres dans lesquels l'illustre compositeur de *Wozzeck* expose ses vues personnelles sur le problème de l'Opéra.

D. E. INGHELBRECHT. — **Le chef d'orchestre parle au public.** Paris, Julliard éd., 1957, 228 p.

Par cette suite de 16 chapitres, sans liens véritables, Inghelbrecht complète sa précédente étude intitulée : *Le chef d'orchestre et son équipe* (Julliard). Il nous entretient tour à tour de « l'infortune de la *Pénélope* » de Fauré, du « vrai Boris » de Moussorgski, de « la façon d'interpréter *Pelléas et Mélisande* » (après avoir dit dans un autre ouvrage « Comment on ne doit pas l'interpréter »), de la radio, du disque, de l'orchestre national — dont il est le chef réputé —, des coulisses du théâtre, etc. Inghelbrecht sait de quoi il parle et il y a beaucoup à glaner dans ces propos, fruits d'une longue expérience. Né anticonformiste Inghelbrecht l'est resté et cette combativité confère à ses écrits un accent très personnel. Puisse le public — qu'il divise lui-même en trois catégories : l'espèce vulgaire, l'espèce critique, l'espèce snob ou *snobaptères* — lui en savoir gré...

Claude DEBUSSY. — **Lettres à sa femme Emma,** présentées par Pasteur Vallery-Radot. Paris, Flammarion éd., 1957, 148 p., 8 h.-t.

Nous ne saurions assez remercier Mme de Tinan, belle-fille de Claude Debussy, d'avoir autorisé la publication des lettres « enflam-

mées » que le compositeur de *Pelléas* écrivit à sa seconde femme Emma au cours des voyages qu'il effectua seul, de 1910 à 1914, en Autriche-Hongrie, Russie, Italie, Hollande, Belgique.

Nous ne saurions assez la remercier car ces lettres intimes mettent fin à une certaine légende qui s'accréditait autour de Claude de France et qui tendait à le faire passer pour un homme qui avait épuisé, dans son œuvre, toutes les richesses d'une sensibilité hors-mesure.

Or, il n'en est rien : la vie de Debussy reflétait exactement son art.

Nous ne saurions assez la remercier également d'avoir, par ces lettres, complété ce petit chef-d'œuvre d'humour qui a pour titre *M. Croche antidilletante* et de confirmer, en quelque sorte, que les opinions de Debussy, destinées à être publiées ne différaient guère de celles de caractère plus confidentiel.

Qui aime la musique de Debussy retrouvera, dans l'homme qui se livre totalement dans cette correspondance, des raisons supplémentaires, s'il en était besoin, d'aimer ce grandissime compositeur.

Victor I. SEROFF. — **Debussy.** Paris, Corréa, 1957, 360 p.

Parmi les compositeurs contemporains bien peu auront suscité autant d'écrits que Debussy. Jusque récemment encore les exégèses s'étaient portées sur l'aspect génial de son œuvre. Depuis quelque temps — en raison d'un recul d'une quarantaine d'années — on s'est ingénié à dévoiler les plus petits recoins de sa vie privée.

Ainsi en est-il du Debussy de Séroff.

Or, si ce livre soigneusement documenté montre certains aspects secrets du visage de Debussy, il appuie un peu lourdement sur certains traits déplaisants de son caractère, dans le but évident de « pimenter » le récit. De sorte que nous retrouvons, dans cette biographie, ce goût de la chronique scandaleuse si fréquemment répandu dans le roman à clef et dont les ouvrages historiques s'accomodent mal.

Fort heureusement, en dépit des passages douteux, on retrouve à travers ces pages la figure de l'artiste créateur, une des plus attachantes.

Marcel SCHNEIDER. — **Schubert.** Paris, Le Seuil, éd. 1957, coll. « Solfèges », 192 p., nomb. illustrations.

Pour écrire une biographie de Schubert il fallait certes un critique musical mais également un poète. C'est pourquoi nul mieux que Marcel Schneider n'était qualifié pour la réaliser.

Schneider met, comme il se doit, l'accent sur le romantisme de Schubert mais, en outre, il dévoile tout ce que ce génie — qui dans la vie courante pouvait apparaître matérialiste —, avait, tel Mozart, de quasi divin : l'œuvre de Schubert est habitée par le Ciel.

A lire ce livre on passe des heures troublantes, et on ressent intensément le message de beauté livré à l'humanité par un compositeur mort à 31 ans !

Une fois de plus un choix suggestif d'illustrations entoure un texte, à la fois fouillé et sensible, de son véritable climat.

Une vingtaine de pages sont consacrées à une chronologie, à une bibliographie, aux œuvres principales et à une discographie. De sorte que ce petit volume joint « l'utile à l'émouvant ».

Henry BARRAUD. — **La France et la musique occidentale.** Paris, Gallimard éd., 1956, 216 p., 16 h.-t.

Voilà un ouvrage qui se propose de remettre à l'honneur la musique de France. L'auteur y réussit pleinement. Après une étude extrêmement pertinente sur les origines et le développement de l'Ecole française — accompagnée de nombreux aperçus originaux — jusqu'au XVII[e] siècle (Chapitre I, II, III) Barraud définit les différents aspects de notre musique classique et aborde le « romantisme » et la période contemporaine, démontrant, non sans éclat, que c'est de la France que, très fréquemment, sont partis les grands courants novateurs.

Pour Barraud : « Les caractéristiques de la musique française sont en premier lieu la beauté charnelle de sa matière sonore, l'art de disposer les accords, de les enchaîner, la souplesse des modulations, les jeux de couleurs qui en résultent, la clarté de la pensée, la netteté de ses thèmes et l'équilibre de sa construction. »

On ne saurait mieux dire.

Ce livre qui survole les siècles n'a nullement la prétention de recommencer une fois de plus une Histoire de la musique. Son but est à la fois plus modeste et plus ambitieux : « Donner au lecteur un sens exact de l'importance relative des grandes écoles musicales et de leurs rapports réciproques », but parfaitement atteint.

Gilbert CHASE. — **Musique de l'Amérique.** Paris, Corréa éd., 1957. 500 p., 148 ex. musicaux.

A lire au cours des pages, que Gilbert Chase consacre à *La Musique d'Amérique,* le nombre considérable de noms de compositeurs absolument ignorés en Europe (pour le moins en France) la question se pose de savoir si c'est nous qui péchons par ignorance ou si c'est l'auteur qui est atteint d'une crise de chauvinisme aiguë... Toujours est-il que ce livre — qui représente une somme de travail énorme, appuyée sur une documentation précise — est très ennuyeux du fait même qu'il sombre dans une perpétuelle grisaille.

Naturellement, si le lecteur montre une certaine persévérance il y apprendra beaucoup de choses sur les racines de l'art musical du Nouveau Monde : chant évangélique (84 p. !), art des minstrels, ragtimes, blues, le jazz, le folklore indien, les opérettes de Broadway, la musique symphonique, etc., ainsi que sur quelques compositeurs marquants tels Foster, Gottschalk et, plus près de nous Ives, Copland, Gershwin, Menotti... qui émergent difficilement d'une foule d'inconnus. Fort heureusement l'ouvrage est accompagné d'une bibliographie très complète et des index alphabétiques (20 p.) des noms et des œuvres.

René LEIBOWITZ.— **Histoire de l'Opéra.** Paris, Corréa éd., 1957, 450 p., 16 h.-t., nomb. ex. musicaux.

Rendre ennuyeuse l'*Histoire de l'Opéra* « qui l'eut cru ! » C'est pourtant l'impression qui ressort des 450 pages du livre que René Leibowitz vient de consacrer à l'art lyrique. Non pas qu'au cours de cette étude Leibowitz, qui connait remarquablement bien son sujet, n'y expose nombre de vues fort pertinentes, mais parce que cette étude ayant été faite en fonction de l'actualité, d'après un certain nombre d'articles de l'auteur, et partant d'éléments de cette sorte, la fusion n'a pas été totalement opérée.

En outre cet ouvrage — à prétention historique — manque de

sérénité dans ses jugements, notamment dans le courant de la partie contemporaine où le partisan forcené de Schoenberg et du dodécaphonisme qu'est Leibowitz, néglige sans ombre de scrupule nombre de compositeurs — peut être de second plan — mais dont les ouvrages ont souvent contribué à l'évolution de l'art lyrique. Par contre on ne saurait manquer d'être surpris de voir de sa part donner une telle importance à l'art d'un Meyerbeer ou d'un Halévy, dresser un semblable panégyrique (justifié d'ailleurs) aux « véristes » italiens, et à Puccini en particulier tandis que d'un autre côté on assassine Richard Strauss ! De nombreux exemples musicaux — à peu près inaccessibles au simple amateur — donnent du sérieux à ce livre ; par contre son style est lâche et l'abus de *notre* compositeur, *notre* partition, *notre* œuvre — par sa répétition — devient agaçant.

Seize pages de Hors textes bien choisis ne compensent nullement l'absence du moindre index, chose impardonnable pour une étude de ce genre.

André BOLL.

Larousse de la Musique. Tome I, 626 pages, très nomb. illustr., 25 H.T. dont 12 en couleurs.

Ce dictionnaire *Larousse de la Musique* vient à son heure, car sous sa forme encyclopédique, avec ses 12.000 articles sur les formes musicales, les œuvres, les biographies de compositeurs, de virtuoses, d'interprètes, sur l'histoire de la musique et ses grandes écoles, sur le langage technique et les instruments — le tout complété par une importante bibliographie et discographie suivies d'un index analytique des ouvrage les plus connus — il répond à un besoin de culture musicale qui, de nos jours, ne cesse de grandir.

Conçu et réalisé par Norbert Dufourq (auquel nous sommes déjà redevables de *La Musique des origines à nos jours*, Larousse 1947), en collaboration avec Félix Raugel et Armand Machabey, ce dictionnaire a été rédigé par près de 150 spécialistes choisis parmi les plus éminents de l'époque.

Un tel travail qui vise à la perfection ne saurait l'atteindre en tous les domaines. Et les quelques réserves que nous formulerons restent réserves de détail. La première de toutes, inhérente à n'importe quel ouvrage collectif de ce genre et qui constitue une sorte d'écueil inévitable, concerne le choix plus ou moins subjectif effectué sur les biographies ainsi que la dimension arbitraire réservée aux notices.

N'a-t-on pas parfois sacrifié, dans un ouvrage qui s'adresse à un large public et qui ne peut manquer de le toucher, à une démonstration excessive d'érudition? Trop de ces petits maîtres, de seconde ou de troisième zone, n'appartiennent plus à la « musique vivante », à celle qu'on joue ou qu'on enregistre pour qu'il soit vraiment nécessaire de les sortir de l'ombre. Et comme cela arrive fréquemment leur nombre augmente de pair avec le recul dans l'histoire, et cela parfois au détriment de l'époque contemporaine. Oh! je sais bien qu'il convient, lorsqu'on fait œuvre d'historien, de se méfier des engouements passagers... Mais la marge des risques que l'on a cru devoir prendre à cet égard aurait pu être considérablement rétrécie...

Entre autres exemples (extra-musicaux) pourquoi consacrer 12 lignes à Bakst, accompagnées de 2 illustrations, et passer sous silence Christian Bérard, dont la place occupée dans le domaine du décor chorégraphique, a été aussi grande et aussi originale que celle de son illustre aîné? Etait-il indispensable de réserver tant de

lignes aux gloires musicales (Bach, Beethoven, Chopin, Gluck, Haendel, Liszt...) lorsque chacune de ces gloires bénéficie de très nombreuses biographies? Nous regrettons également que trop de photos de scène oublient de mentionner le nom du metteur en scène lyrique ou chorégraphique et celui du décorateur (*Apollon musagète,* p. 39, *Ariane et Barbe-bleue,* p. 44, *Boris Godounov,* p. 122, *Le Chevalier et la Damoiselle,* p. 187, *L'Enfant et les sortilèges,* p. 303, *Le Festin de l'araignée,* p. 336, *Le Tricorne,* p. 432, *Le Loup,* p. 480, etc.). Ne chicanons pas sur ces petites lacunes. Tel quel ce *Larousse de la Musique,* par sa documentation et son iconographie, est un monument élevé à la gloire de cet art : il mérite de figurer, en place d'honneur, dans la bibliothèque du mélomane éclairé.

BIBLIOGRAPHIE

PLAN

I. **BIBLIOGRAPHIES ET RÉPERTOIRES**

II. **CATALOGUES** - a) Bibliothèques Publiques et privées,
b) Archives,
c) Musées et Collections,
d) Expositions,
e) Ventes.

III. **GÉNÉRALITÉS** - a) Esthétique, philosophie et techniques dramatiques.
b) Le Théâtre et la vie Politique et Sociale. Le Public.

IV. **THÉATRES ET TROUPES**
a) Histoire (classement par pays),
b) Architecture, aménagements, équipement,
c) La représentation : mise en scène, décoration, éclairage, distributions, etc.
d) Costume, masque, maquillage, accessoires,
e) Direction et administration,
f) Législation.

V. **LE COMÉDIEN** (Vie professionnelle, Art et Technique, Pédagogie etc.).

VI. **BIOGRAPHIES** (Classement par pays) Directeurs, acteurs, metteurs en scène, décorateurs, machinistes, costumiers, etc.

VII. **HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE** (Classement par pays et pour chaque pays, par auteur, ordre alphabétique.)

VIII. **RELATIONS INTERNATIONALES ET LITTÉRATURE COMPARÉE**

IX. **THÉATRE NON PROFESSIONNEL.**
a) Théâtre amateur,
b) Théâtre Scolaire et Universitaire,
c) Théâtre à l'usine.

X. **THÉATRE POUR LA JEUNESSE ET POUR L'ENFANCE.**

XI. **PANTOMINE, CIRQUE ET MUSIC-HALL, MARIONNETTES, OMBRES, ETC.**

XII. **RAPPORTS DU THÉATRE AVEC LES AUTRES ARTS OU TECHNIQUES.** a) Musique,
b) Danse et ballet,
c) Arts Plastiques,
d) Cinéma,
e) Radio et télévision,
f) Disques.

XIII. **LA LANGUE DRAMATIQUE.**

XIV. **THÉORICIENS ET CRITIQUES DRAMATIQUES.**

XV. **ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE.**
a) Genres,
b) Personnages,
c) Thèmes.

XVI. **VARIA**

ABREVIATIONS[1]

* **A.** — Arts [Paris].
Aa. — Aamulehti [Tampere].
A.U. — Abo Underättelsa [Abo]
* **B.C.** — Bulletin of the Comediantes [Madison, Wisc.].
B.H. — Bulletin Hispanique [Paris].
B. H. St. — Bulletin of Hispanic Studies.
* **B.V.** — Biennale di Venezia.
* **C.** — Combat [Paris].
* **C.D.O.** — Courrier dramatique de l'Ouest [Rennes].
* **C.E.R.T.** — Cahiers d'Etudes de Radio Télévision [Paris].
* **C.R.B.** — Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean Louis Barrault [Paris].
* **C.U.** — Cirque dans l'Univers [Paris].
* **D.** — Dionysos [Rio de Janeiro].
* **Dr.** — Drammaturgia [Milan].
* **E.** — Les Etudes [Paris].
* **E.G.** — Les Etudes Germaniques [Lyon].
* **E.S.** — Etudes Soviétiques [Paris].
* **Esc.** — Escena [Lima].
* **E.T.** — Education et Théâtre [Paris].
* **E.T.J.** — Educational Theatre Journal] [San Jose, U.S.A.].
* **Eu.** — Europe [Paris].
* **F.L.** — Figaro Littéraire [Paris].
Fr.R. — French Review [Madison, Wisc.].
Fr. St. — French Studies [New Haven, Con.]
G.R. — Germanic Review.
H.— Hufvudstadsbladet [Helsingfors].
* **H.M.** — Hommes et Mondes [Paris].
* **H.P.** — Het Poppenspel [Malines Belgique].
* **H.R.** — Hispanic Review [Philadelphie].
H.S. — Helsingin Sanomat [Helsinki].
* **H.T.** — Het Toneel [Amsterdam].
* **I.D.** — Il Dramma [Turin].
* **I.D.A.** — Il Dramma Antico [Rome-Syracuse].
I.L. — Information Littéraire [Paris].
* **I.T.** — L'Illustre Théâtre [Paris].
* **L.F.** — Lettres Françaises [Paris].
* **L.M.** — Larousse Mensuel [Paris].
* **L.N.L.** — Langues Néo-Latines [Paris].
* **M.F.** — Mercure de France [Paris].
* **M.K.** — Maske und Kothurn [Vienne].
M.L.N. — Modern Language Notes.
M.L.Q. — Moderne Language Quarterly.
M.L.R. — Modern Language Review.
N.A. — Nya Argus [Helsingfors].
* **N.L.** — Nouvelles Littéraires [Paris].
N.P. — Nya Pressen [Helsingfors].
* **OSU T.C.B.** — The OSU Theatre Collection Bulletin. [Ohio State University[
* **Palsc.** — Palcoscenico [Milan].
* **Pa.T.** — Pamietnik Teatralny [Varsovie].
* **Per P.** — Perlicko Perlacko [Francfort/Main].
* **P.J.** — The Puppetry Journal, [Ashville, Ohio].
* **P.T.** — Paris-Théâtre.
* **R.** — Ridotto [Venise].
* **R.F.** — La Revue Française [Paris].
* **R.H.L.** — Revue d'Histoire Littéraire de la France [Paris].
* **R.L.** — Revista de Literatura [Madrid].
* **R.L.C.** — Revue de Littérature Comparée [Paris].
* **R.P.** — Revue de Paris.
* **R.P.F.** — Revue de la Pensée Française [Paris].
* **R.T.** — Revue Théâtrale [Paris].
* **R.T.A.** — Revista do Teatro Amador [Sao Paulo]
* **R.T.I.** — Revue du Théâtre Italien [Rome].
* **S.** — Sipario [Milan]
* **Sc.I.** Scena Illustrata [Florence].
* **S.E.** — Szinhaztorteneti Ertesito [Budapest].
* **Sh.Q.** — Shakespeare Quarterly [New York].
* **Str.** — Le Strapontin [Paris].
Su. S. — Suomen Sosialidemokratii [Helsinki].

(1) Les Revues dont les titres sont précédés de * peuvent être consultées, 98 Brd Kellermann 14 h à 18 h,(samedi et dimanche exceptés).

S.S. — Suomalainen Suomi [Helsinki].

* **Te.** — Teatrul [Bucarest].

* **Th. A.** — Théatre d'Aujourd'hui [Paris].

* **Th. B.** — Théâtre de Belgique [Bruxelles].

* **T.M.** — Théâtre dans le Monde [Bruxelles].

* **T.N.** — Theatre Notebook [Londres].

* **T.P.** — Théâtre Populaire [Paris].

* **T.T.** — Teoremas de Teatro [Lisbonne].

* **T.U.B.** — Theatre Unit Bulletin [Bombay].

* **T.Z** — Theater der Zeit [Berlin].

U.S. — Uusi Suomi [Helsinki].

Vbl. — Vasabladet [Vasa].

V.S. — Vapaa Sana [Helsinki].

Y.Fr.St. — Yale French Studies [New-Haven, Connecticut].

Cette notice a été établie par Rose-Marie Moudouès avec la collaboration de Odette Bellevenue, René Thomas Coèle *(France)*, H. Deleanu *(Roumanie)*, E. A. Dughera *(République Argentine)*, Barbara Krol *(Pologne)*, Georges Raeders *(Brésil)*, M. Ocadlik *(Tchécoslovaquie)*, F. Fauny-Anders *(Etats-Unis)* *et les Membres de la Section Internationale des Bibliothèques et Collections des Arts du Spectacle* : R. Berx *(Belgique)*, D. Diederichsen *(Allemagne)*, J. F. Wijckerheld *(Pays-Bas)*, E. M. Von Frenckell *(Finlande)*, B. Hergesic *(Yougoslavie)*, A. C. Kahn *(Grande-Bretagne)*. T. Acaroglu *(Turquie)*, K. Korboe *(Danemark)*, C. E. Tanfani, F. Roselli, *(Italie)*.

BIBLIOGRAPHIES

807. *Albert Camus : essai de biographie et de bibliographie.* Biblio., 1957, N° 10.

808. *Annuario del teatro italiano* 1954-1955, N° 5 n. s. Roma, Ed. SIAE, in-8°, 717 p.

809. *Bibliografia* [Chine]. **S.**, N° 140, 1957.

810. *Costume.* Rivista Mensile. I, N° 1. Roma, 1956, in-4°, 104 p.

811. *Danse, musique, théâtre en Belgique*, 1957. Bruxelles, Arto, 1957, 13,5 × 21,5, 500 p.

812. *Dictionnaire des biographies*, publié sous la direction de Pierre Grimal. Paris Presses Universitaires de France, 1958.
T. I : A-J. T. II : K-Z.

813. *Dix années de bibliographie classique* (Années 1914-1924). Paris, Les Belles Lettres, Coll. de Bibliog. Classique, 1957 (Nouv. édit.).

814. *Bibliographie de Dumas père.* Biblio, 1957, N° 6.

815. — *Folketeatrets repertoire gennem* 100 *ar.* 1856-1957. Copenhague, 1957, 124 p.
Répertoire d'un théâtre pendant 100 *ans.*

816. — *Maschere.* Rassegna mensile di vita del Teatro. I, N° 1. Roma, Tip. Coppitelli, 1956, 4 fig., 24 p.

817. — *Il Melodramma italiano.* Quindicinnale d'informazioni sull' attività lirica nazionale. I., N° 1, 1956, Roma, Tip. Italstampa, 1956, fol. fig. 4 p.

818. — *Il Mondo della musica.* - Enciclopedia alfabetica con ampie trattazioni monografiche. Con la Collaborazione di Maria Galli De Furlani. Revisori : Wiaroslaw Sandelewski e Paola Franceschini. Direzione editoriale di Francesco Ravajoli. Milano, A. Garzanti, 1956, in-8°, fig. (XI), col. 2874 p.

819. NUBEL (Walter). — *Bertolt Brecht. Bibliographie.* Sonderbruck aus Sinn und Forms. Zweites Sonderheft Bertolt Brecht, 1957 (962 N°).

820. *Reclams Schauspielführer.* Stuttgart, Reclam-Verlag, 1958, in-16, 1167 p. ill.

821. *Theater.* N° 6, *Seizoen* 1956-1957. *Répertoire, troupes*, ill. [Pays-Bas].

822. *Theatre Directory, suppliers and organisations.* London, Stacey Publications, 1958. 1/-12 p. (Amateur Stage Handbooks).

823. KRAGH-JACOBSEN (Svend). — *Teaterarbogen* 1956-1957. Copenhague, Gjellerup, 1957, 371 p. ill.

Catalogue du répertoire danois en 1956-1957.

824. SHUTTLEWORTH (B.). — *W. J. Lawrence, a handlist (XII).* **T.N.**, Vol. XI, N° 4.

II

CATALOGUES

825. *IV Bienal do Museu de Arte Moderna de S. Paolo.* Catalogo, S. Paolo, Primeira Ediçao, 1957, 634 p. + ill.

826. *Udenlandske teaterbilleder fra middelalderen til det* 18. *arhundrede i danske samliger.* Copenhague. Kunstindustrimuseet, 1958, 32 p., ill.

Catalogue ill. d'une exposition d'estampes de théâtre, du Moyen Age ou XVIII[e] *siècle, provenant de collections danoises.*

827. BEAUPLAN (R. de). — *Il y a* 36 *ans une exposition du théâtre romantique au Musée Victor-Hugo.* **I.T.**, N° 10, 1958.

828. BYRNE (M. St Clare). — *Theatrical Records.* Archives, N° 17, 1957.

III

GÉNÉRALITÉS

a) Esthétique, philosophie et techniques dramatiques

829. *The transactions of the International Conference on Theatre History,* London, 1955. Edit. by I. K. FLETCHER, Jack READING, Sybil ROSENFELD. London, Society for Theatre Research, 1957, 120 p. (Français-anglais).

Trois sections : La contribution des différents pays à l'art du théâtre. Conservation, classification et diffusion du matériel de recherche. L'influence de la recherche sur le théâtre contemporain.

830. *Dix ans après sa mort Antonin Artaud a vaincu sa malédiction.* **A.**, N° 659, 1958.

Textes de : A. ARTAUD, J.-L. BARRAULT, A. FRANK, Ph. SOUPAULT, M. BREITMAN. *Bibliographie de* A. ARTAUD.

831. *Teatro ideografico.* [Chine] **S.**, N° 140, 1957.

832. BERNARDELLI (F.). — *Teatro d'eccezione.* **I.D.**, N° 253, 1958.

833. BOSKOVSKI (Jovan). — *Oplemeneta igra.* Teatarski razgledi. Skopje, 1957, 20 × 14 cm, 152 p.

834. D'AMICO (S.). — *Situazione spirituale del drama contemporaneo.* Relazioni, III, 1952-1954 (Comitato cattolico docenti universitari, Roma). Roma, ed. Studium, 1955, in-8°.

835. DESCLOZEAUX (Y.). — *Le sens final du théâtre.* Entre Nous [Paris]. N° 202, 1958.

836. DOLAR (Jaro). — *O nekaterih dramaturskih problemih.* Gledaliski list SNG v Mariboru, 1957, N° 16.

Quelques problèmes de dramaturgie.

837. DVORAK (Antonín). — *Vladislav Vancura et l'art théâtral* (Vladislav Vancura a divadelní umení), Divadlo 111/828.

838. FERGUSSON (Francis). — *Idea di un teatro.* A cura di R. SODERINI, Parma, 1957, in-8°, 278 p.

839. KLAJN (Hugo). — *Pozorisni zivot i pozorisna kritika.* Savremenik, Beograd, 1957, N° 4.

La vie théâtrale et la critique.

840. KRALJ (Vladimir). — *K problematiki Lessingove dramaturgije.* Nasi razgledi, Ljubljana, 1957, N° 7.

La dramaturgie de Lessing : à propos de la traduction slovène.

841. MAUROIS (André). — *Le théâtre musique ou message.* **N.L.**, N° 1592, 1958.

842. POPOV (A.). — *L'unité artistique du spectacle.* Soc. théâtrale d'Art, Moscou, 1957, 204 p., ill. [en Russe].

843. RIVIERE (Claude). — *Antonin Artaud plus que jamais.* **C.**, 6 mars 1958.

844. ROCCA (Guido). — *Le Théâtre.* La Table Ronde, N° 117, 1957.

845. SCARPI (N. O.). — *Theater ist immer schön. Von Talma und Caruso, von*

Kleopatra und Helena, von Bühnenglanz und Kulissenstaub. Zürich-Stuttgart, Werner Classen, 1957, in-8°, 96 p.

846. STANISLAVSKIJ (Konstantin S.). — *Besede.* Beograd, Kultura, 1957, 5 × 14 cm, XIII-193.

847. TRIOLET (Elsa). — *Qu'est-ce que l'avant-garde en* 1958? **L.F.**, N° 716, 1958.
Le réalisme socialiste.

848. VIOLIC (Bozidar). — *Zvuk i pokret u kazalistu.* Krugovi, Zagreb, 1957, N° 7.
Le son et le mouvement au théâtre : les problèmes du style de l'interprétation

849. WIESE (B. von). — *Deutsche Dramaturgie vom Barock bis zur Klassik.* Tübingen, Niemeyer, 1956, VII-144 p.
*Ecrits théoriques sur le théâtre d'*Opitz à Schiller.

b) Le théâtre et la vie politique et sociale. Le public

850. *Teatro popolare.* [Chine] **S.**, N° 140, 1957.

851. BEONIO-BROCCHIERI (Vittorio). — *Il fuoco del Sabbato. Tre atti (In allegato : appello al presidente della Repubblica Giovanni Gronchi sul problema del teatro italiano).* Milano, Ed. Ceschina, 1956, in-8°, XXXVI-119 p.

852. BERNARDELLI (F.). — *Donne al teatro.* **I.D.**, N° 255, 1957.

853. CARRÉ (J. M.). — *Les gens de théâtre et l'Evangile,* Entre Nous [Paris], N° 202, 1958.

854. FILIPIC (Lojze). — *Potrceva drama kot umetniski odraz nase sodobne stvarnosti.* Gledaliski list SNG Drama v Ljubljani, 1957, N° 11.
La pièce de Potrc « Krefli », reflet de notre réalité.

855. KREFT (Bratko). — *Poslanstvo slovenskega gledalisca.* Nova obzorja [Maribor], 1957, N° 10.
La mission du théâtre slovène.

856. PUURUNEN (Sakari). — *Teatteriin kohdistava kritiikki ankarampi kuin koskaan ennen.* **Aa.**, 22 août 1957, N° 225.
Critique contre le théâtre.

857. SIMOS (J.). — *Social growth through play productions.* New-York, Association Press, 1957, XIII-192 p.

IV
THÉATRES ET TROUPES

a) Histoire

858. HOBSON (H.), ed. — *International Theatre annual,* N° 2, London, John Calder, 1958.

859. NICOLL (A.). — *The development of the theatre.*(4th edt). London, Harrap, 1958.

860. REBELLO (L. F.). — *Teatro Moderno.* Lisboa, Círculo do Livro, 1957, 348 p., ill.

861. SIMON (A.). — *Liquidation ou restauration du théâtre.* Rendez-vous, N° 8, 1958.

ALLEMAGNE

862. GAIPA (E.). — *Cronaca e storia di un glorioso teatro tedesco* [l'Hofbühne]. **S.**, N° 138, 1957.

863. DELEANU (Horia). — *Villes et théâtres d'Allemagne* (Prin orase si teatre germane). **Te.**, 1957, N°s 3-4.

864. WAHNRAU (G.). — *Berlin-Stadt der Theater.* Berlin, Henschelverlag, 1957, 584 p., ill.

AUTRICHE

865. — *Les spectacles de la troupe de Gr. Manolesco à Vienne.* (Turneul lui Gr. Manolescu la Viena.) **Te.**, 1956, N° 6.

BELGIQUE

866. ENGELEN (Fred). — *Combat contre la nuit.* **H.T.**, 1957, N° 5.
Projet de Jo Dua, *metteur en scène au Théâtre Royal Flamand (Bruxelles) pour le développement du théâtre au Congo Belge.*

867. *Le Théâtre National de Belgique.* Rendez-vous, N° 8, 1958.

BULGARIE

868. PENEV (Pencio). — *Le centenaire du théâtre bulgare* (Centenarul teatrului bulgar). **Te.**, 1956, N° 6.

CANADA

869. TAYLOR (Charles). — *Out of the ilderness, Canadian theatre after Stratford.* Encore, N° 12, 1958.

ESPAGNE

870. MARRAST (Robert). — *Le théâtre à Madrid pendant la guerre civile.* **O.D.O.**, N° 27, 1958.

FINLANDE

871. KUTTER (Hans). — *Kansanteatteri-Työväenteatteri* 50 *ar.* **H.**, 26 oct. 1957, N° 290.

Le théâtre des ouvriers d'Helsinski.

872. KRUSKOPF (Erik). — *En teaterns och vardagens kritiker.* **Ibid.**, 20 sept. 1957, N° 254.

FRANCE

873. *Quand le théâtre se vend comme du théâtre.* Bref, N° 15, 1958.

874. *Les nuits de Bourgogne.* Rendez-vous, N° 9, 1958.

875. *Roger Planchon à Villeurbanne.* Spectacles, N° 1, 1958.

Roland BARTHES : *Situation de R. P. à Villeurbanne.* F. TOWARNICKI : *Du Théâtre de la Comédie au Théâtre de la Cité.*

876. GUILLOT (G.). — *Le théâtre à Lyon.* **L. F.**, N° 73, 1958.

Le Théâtre de la Cité à Villeurbanne, les Célestins, Le Théâtre de la Comédie.

877. AHOKAS (Jaakko). — *Pariisin teatteria.* [Le théâtre à Paris.] Helsinki, Parnasso, N° 5, 1957.

Le théâtre à Paris.

878. ABIRACHED (R.). — *Notes sur la situation du théâtre contemporain.* Entre Nous [Paris], N° 202, 1958.

879. *La crise des théâtres nationaux.* **L.F.**, N° 712, 1958.

880. *Les théâtres nationaux. La commission du un pour mille.* Ibid., N° 704.

881. L. L. — *Accouchements à la Commission des Théâtres Nationaux.* Ibid., N° 717, 1958.

882. LHANDER (Louis). — *Crise dans les Théâtres Nationaux.* Ibid., N° 707.

883. GINTZBURGER (A.). — *Misère et noblesse du théâtre en province.* Enquête. **Th.A.**, N° 5, 1958.

Textes de : Jean DASTE, Hubert GIGNOUX, Arthur ADAMOV, Michel FONTAYNE, Maurice SARRAZIN, LA GUILDE, Albert HUSSON, Georges BAELDE, Marcel KARSENTY, Pierre FRANK, Jean DUTRAIT, Jean GUINAND, Georges GOUBERT, Guy PARIGOT.

884. MOURIER (J.). — *L'Opéra-Comique victime du marché commun.* **L.F.**, N° 709, 1958.

885. PARINAUD (A.). — *La crise du théâtre,* 3.231 *millions de recettes,* 2.699 *millions de subvention et voilà pourquoi le théâtre est malade.* **A.**, N° 662, 1958.

Détail des recettes et subventions.

886. BARSACQ (André). — *Paysage théâtral français* (Peisaj teatral francez). **Te.**, 1956, N° 6.

887. BERNARD (J. J.). — *Mon ami le théâtre.* Paris, Albin Michel, 1958, in-12, 254 p.

888. COURT (A. P.). — *Miracle du théâtre.* L'Inter Forain, N° 238, 1957.

Les Comédiens de France, héritiers de PITALUGUE *et de* Mme CHICHOIS.

889. *Le Nouveau Joannidès.* **I.T.**, N° 10, 1958.

Les créations, oct. 1957. *Les reprises, sept.-nov.* 1957. *Les Mardis habillés, oct.-déc.* 1957. *Les soirées littéraires du lundi, nov.* 1957. *Les tournées officielles, oct.* 1957. *La radio, sept.-déc.* 1957. *Les disques de la Comédie Française. Composition de la troupe au 1er janvier* 1958. *Les acteurs et leurs rôles jusqu'au 31 déc.* 1957.

890. BESSE (J.). — *La Comédie de Saint Etienne.* **L.F.**, N° 704, 1958.

891. DASTE (J.). — *De Copeau au « Cercle de Craie ».* **T.P.**, N° 29, 1958.

892. HERISSE (M.). — *Depuis dix ans, dans un rayon de* 150 *km autour de*

Saint Etienne Jean Dasté fait découvrir les plus grands auteurs à un public populaire. **A.**, N° 656, 1958.

893. CARAT (J.). — *Une politique du théâtre* [en France]. Preuves, N° 78, 1957.
Les jeunes compagnies. Les Centres de province.

894. GRONDAHL (Henry G.). — *Teaterstrid i Paris. Jean-Louis Barraults återkomst till Paris.* **H.**, 27 oct. 1957, N° 291.

895. DEMAY (H.). — *Le théâtre populaire de « L'Equipe ».* **R.T.**, N° 37, 1958.

896. *Deuxième saison du Théâtre des Nations.* Rendez-vous, N° 9, 1958.

897. JULIEN (A. M.). — *Du Festival de Paris au Théâtre des Nations*, Ibid.

898. — *Théâtre des Nations. An II.* **L.F.**, N° 707, 1958

899. LEMARCHAND (J.). — *Première saison du Théâtre des Nations.* Preuves, N° 78.

900. LERMINIER (G.). — *Quarante ans de théâtre français (suite).* Bref, N° 15, 1958.
Début in N° 14.

901. PRUNER (F.). — *Le Théâtre Libre d'Antoine. Le répertoire étranger.* Paris, Les Lettres Modernes, 1958, 192 p.

902. ROLIN (D.). — *Festival.* Preuves, N° 78, 1957. [Angers.]

GRANDE-BRETAGNE

903. *Theatre World Annual* (London). *A pictorial review of West End productions with a record of plays and players.* N° 8. London, Rockliff, 1957, 176 pp., ill.

904. BLIGH (N. M.). — *Lost London theatres.* Theatre World, N° 397, 1958.

905. CLARKE (Mary). — *Shakespeare at the Old Vic.* 1956-57. London, Hamish Hamilton, 1957, 25/-115 pp. ill.

906. JOSEPH (Stephen). — *To the barricades !* Encore, N° 12, 1958.
Théâtre experimental à Londres.

907. TREWIN (J. C.). — *The victorian theatre.* **D.**, Spring 1957.

908. TRILLING (Ossia). — *Lettre de Londres.* (Scrisoare din Londra.) **Te.**, 1957, N° 3.

909. TURING (P.). — *Un teatro in memoria di Shakespeare.* **Sc.I.**, 1957, N° 10.

GRECE

910. *Le Théâtre National Grec.* Rendez-vous, N° 9, 1958.

HONGRIE

911. TRILLING (Ossia). — *Hungarian theatre today.* Theatre World, N° 398.

INDE

912. ALKAZI (E.). — *Drama in the Deccan.* **T.U.B.**, V, N^{os} 5-6.

913. GHIMPU (Mihai). — *Impresii despre teatrul indian.* **Te.**, 1957, N° 5.
Impressions sur le théâtre de l'Inde.

914. DRIMBA (Ovidiu). — *Tradiţiile teatrului indian.* Ibid., 1956, N° 7.

915. LOPEZ (Guido). — *La scena di prosa in Israele.* **I.D.**, N^{os} 251-252, 1957.

ITALIE

916. *Rappresentazioni classiche (XIV ciclo) : «Ippolito» di Euripide, «Elettra» di Sofocle. Teatro greco.* Siracusa, maggio-1956-Giugno. Siracusa. Ed. Ufficio per le attività culturali del D.C., 1956, in 8°, fig., 56 p.

917. *Bilancio dell'attività delle compagnie di prosa di Giro della stagione teatrale* 1956-1957. **I.D.**, N^{os} 251-252, 1957.

918. *Spettacolo classici estivi* 1957. **I.D.A.**, 1957, N^{os} 7-8, 9, 10.

919. *Il nuovo ordinamente del « Piccolo Teatro » di Milano.* **I.D.**, N° 253, 1957.

920. BOZZI (C. L.). — *La vita teatrale e musicale a Gorizia nel Settecento.* Il settecento goriziano. Catalogo della Mostra. Gorizia, Palazzo Attemps, Luglio-Agosto 1956. (Amministrazione provinciale di Gorizia.) Gorizia, Tip. dell'O.P. Provinciale, 1956, in-8°, 64 p.

921. BRAGAGLIA (A. G.). — *Storia di un teatro : Il San Carlino.* **So. I.**, 1957, N° 12.

922. CIAMPI (A.). — *Aspetti nuovi dello spettacolo in Italia.* Lo Spettacolo. (Roma), 1957. Av.-Juin.

923. CIRESE (Alberto). — *Gli studi di tradizioni popolari nel Molise. Profilo storico e saggio di bibliografia.* Roma, Ed. de Luca, 1956, in-8°, 170 p.

924. CORRADI-CERVI (Maurizio). — *Cronologia del Teatro Regio di Parma,* 1928-1948, *a seguito dell'Alcari.* Parma, L. Battei, 1955, in-8°, 120 p., 12 tav.

925. CORSO (Raffaele). — *Il Folklore calabrese.* Annuario del liceo scentifico statale « Luigi Siciliani ». A cura di Renato CALIGIURI. Catanzaro, 1956, 171 p.

926. DE CHIARA (G.). — *E sorto il « Teatro Club ».* **S.**, N° 138, 1957.

927. DURSI (Massimo). — *Cinque festival di prosa nelle critiche teatrali di M. D.* (A cura di Carlo Alberto CAPPELLI). Bologna, Ed. Cappelli, 1956, in-16, 337 p.

928. FRATEILI (Arnaldo). — *Teatrul în Italia.* **Te.**, 1957, N° 1.

929. GUAZZOTTI (G.). — *Teatro stabile della città di Torino.* **I.D.**, N° 253, 1957.

930. MORANDO (S.). — *Piccola farmacia del teatro italiano.* **S.**, N° 138, 1957.

931. PITTANA (Marino). — *Il teatro Minerva* 1905-1912. *Ritrovi estivi dell' Ottocento triestino.* Trieste, Tip. Villaggio del fanciullo, 1955, in-8°, 103 p., con cinque tavole.

932. SUVINI (Michele). — *I problemi attuali dello spettacolo. Relazione.* Milano. Ed. Agis (Associazione generale italiana dello spettacolo), 1956, N° 4, 29 p.

MEXIQUE

933. CAMP (André). — *Le théâtre d'aujourd'hui... au Mexique.* **Th. A.**, N° 5, 1958.

PAYS-BAS

934. POOS (W. Ph.) — *Theatre in Holland* (traduction en anglais, espagnol et français) publié par le Ministère de l'Instruction Publique, des Arts et des Sciences. (Edition Contact, Amsterdam), 1957, 12 × 19 cm., illustré, 87 pages.

935. ALBACH (Ben) — *Het Huis op het Plein* (La Maison sur la Place). Edition Stradsdrutkery van Amsterdam, 1957, 16 × 23, illustré, 200 p.

Le théâtre municipal d'Amsterdam.

936. LEEUWE (H. de). — *Stilepochen des holländischen Theaters im* 19. Jahrhunderts. **M.K.**, 1957, N° 4.

POLOGNE

937. BILWIN (A.). — *Milosz Stengel-zapomniany reformator teatru prowincjonalnego.* **Pa. T.**, 1957, N° 2.

Activité d'une troupe de province dirigée par M. STENGEL *entrepreneur-acteur qui renoua avec la tradition du théâtre ambulant.*

938. DERYNG (E.). — *Z pamietników aktora wilenskiego.* Ibid.

Mémoires de l'acteur, metteur en scène, auteur polonais E. DERYNG (1818-1895) *publiés par* J. PINI-SUCHODOLSKA *avec une étude sur l'histoire du Théâtre de Vilno.*

939. HUBNER (Zygmunt). — *Bogulawski czlowiek teatru.* Warszawa 1958, Wiedza Powszechna. 381 p. 63 ill.

Livre sur les débuts du théâtre à Varsovie au XVIII^e *siècle et de* Wojciech BOGUSLAWSKI, *premier organisateur du théâtre polonais.*

940. GRZYMALA-SIEDLECKI (Adam). — *Swiat aktorski moich czasów.* Warszawa 1957, Panstwowy Instytut Wydawniczy. 688 p., 20 ill.

Les souvenirs d'un critique de théâtre et metteur en scène, sur le théâtre polonais de la fin du XIX^e *et la première moitié du* XX^e *siècle.*

941. OZIMEK (Stanislaw). — *Udziol « Monitora » w ksztaltowaniu teatru narodowego* 1765-1785. Ossolineum, Wroclaw, 1957, 218 p., 8 ill.

Le rôle du journal « Monitor » dans le développement du théâtre national polonais.

PORTUGAL

942. *O Teatro experimental do Porto.* Porto, 1957, 32 p.

Histoire des activités du Théâtre d'Essai créé à Porto en 1953, *nombreuses illustrations.*

943. REDONDO Junior. — *Encontros com o Teatro.* Lisboa, 1958, 360 p.

Essais et études d'esthétique théâtrale et chroniques sur l'actualité au Portugal.

ROUMANIE

944. SADOVEANU (Ion Marin). — *Notes sur les débuts de la mise en scène en Roumanie.* (Note despre începuturile regiei romînesti.) **Te.**, 1956, N° 5.

TCHÉCOSLOVAQUIE

945. FREJKA (Jirí). — *Le pionnier du théâtre tchèque K. H. Hilar* (Prukopník K. H. Hilar). Divadelní zápisník, 1/3, 83, Prague.

946. FRELIH (Emil). — *E. F. Burian i negoviot teatar.* Sovremenost, Skopje, 1957, N° 4.

E. F. Burian :son Théâtre.

947. TRILLING (O.). — *Teatro Cecoslovacco tradizione e nuove tendenze.* **S.**, N° 138, 1957.

U.R.S.S.

948. DASTE (Jean). — *Retour d'U.R.S.S.* **C.D.O.**, N° 26, 1958.

949. MALNICK (Bertha). — *The Soviet Theatre*, 1957. Soviet Studies, N° 19.

950. SAINT DENIS (M.). — *Le Théâtre soviétique.* Le Spectateur Lyonnais, N° 36, 1958.

YOUSGOSLAVIE

951. *II. Jugoslovenske pozorisne igre Sterijino pozorje.* Novi Sad, maj 1957. Novi Sad, Odbor Sterijinog pozorja, 1957, 21 × 17, 78 p. ill.

Le II^e festival J. St. Popovic *à Novi Sad; répertoire, organisation du festival; bibliographie de la littérature dramatique yougoslave entre* 1945-1957.

952. *Glasovi strane stampe.* Dubrovnik, Dubrovacke ljetne igre, 1957, 24 × 16, 64 p.

La presse étrangère sur les Jeux d'été de Dubrovnik.

953. BLAGOJEVIC (Dara). — *Pozorista u Srbiji u posleratnom periodu.* Prikazi i studije, Beograd, 1957, N° 22.

Les théâtres serbes après la guerre.

954. HECIMOVIC (Branko). — *Zaboravljene pozornice.* Nase teme, Zagreb, 1957, N° 3.

Les théâtres de province.

955. JEVTIC (Borivoje). — *Poceci Narodnog pozorista u Sarajevu.* (Secanja prvog dramaturga.) Zivot, Sarajevo, 1956, N° 11, 1957, N^os 1-2.

Les débuts du Théâtre National de Sarajevo : mémoires du premier dramaturge.

956. MADJAREVIC (Vlado). — *Proljece domace drame.* (Kazalisni zivot Zagreba.) Izraz, Sarajevo, 1957, N° 4.

Les auteurs yougoslaves au répertoire des théâtres de Zagreb.

957. STAJKOVIC (Borivoje). — *Le théâtre* 1869-1956. Jugoslavija, Yougoslavie, fasc. 13 : Serbie.

Aperçu sur le développement du théâtre serbe entre 1869-1956

958. TRAILOVIC (Mira). — *Atelier 212, un théâtre d'essai à Belgrade.* Rendez-vous, N° 8, 1958.

b) Architecture, aménagements, équipement

959. *Theatre in Mexico City.* Architectural Review, N° 733, 1958.

960. BONNAT (Y.). — *Construisez des Théâtres en province.* **A.**, N° 656, 1958.

961. BROWN (I.). — *Theatre in the round.* **D.**, Winter 1957.

962. CABOBIANCHI (Benedetto). — *Studio di massima per la costruzione del Teatro Regio di Torino.* « Dov'era e com'era ». Con 5 illustrazioni. A cura e sotto l'egida della Associazione « Amici del Regio ». Torino « Tip. del Signore » di B. Serra e C., 1956, in-8°, 12 p. con 2 tav.

963. CIULEI (Liviu). — *Cautari arhitectonice în teatru.* **Te.**, 1956, N° 5.

964. *Considerazioni sul progetto per la ricostruzione dell'Eliseo.* Roma, Italgraf, 1956, in-8°, fig. 30 p., 3 tav.

965. EMMET (A.). — *A case for an adaptable theatre.* Tabs, N° 3, 1957.

966. FOTEZ (Marko). — *Dubrovacki arhitektonskoscenski prostori.* Bulletin Instituta za likovne umjetnosti J.A.Z.U., 1957, N° 1.

Espaces architectoniques et scéniques de Dubrovnik.

967. GLAVIMANS (A.). — *Le Théâtre privé d'un millionnaire.* **H.T.**, 1957, N° 5.

968. JOHNS (Eric). — *Coventry's Belgrade Theatre.* Theatre World, N° 398, 1958.

969. LAURENT (Jeanne). — *Le théâtre de province attend des architectes.* Spectacles, 1958, N° 1.

c) La représentation : mise en scène, décoration, éclairage, distribution, etc.

970. *Scenografia*, a cura di Guido Frette. **S.**, N° 129, 1957.
Vemero Colasanti, C. Cristini, J. Mielziner, M. Pompei, M. Scandella, P. Zuffi.

971. *Scenografia*, a cura di Guido Frette. **Ibid**, N° 138, 1957.
Andreas Nomikos.

972. *Scenografia*, a cura di G. Frette. Ibid, N° 139, 1957.
Franco Bray, G. F. Caguoli, M. Mantovani, B. Mello, B. Montonati A. Muojo, G. Romei, M. Ronchese, P. Zuffi.

973. *Mostra nazionale di Scenografia.* Con la partecipazione di sessantadue artisti dei gruppi di Firenze, Milano, Roma, Venezia, Verona e delle Accademie di Belle Arti di Firenze e Milano. Alla « Casa di Dante » dal 3 al 13 Giugno 1955 in occasione del 11° convegno nazionale degli scenografi professionisti dedicato ai rapporti in atto o in progetto fra la scenografia e la regia. Circolo degli artisti di Firenze. Associazione nazionale degli scenografi professionisti. Firenze, Tip. A. Giovacchini, 1955, in-8°, fig., 44 p.

974. BENTHAM (F.). — *Lighting control.* V. Tabs., N° 3, 1957.

975. BROCKETT (O. G.). — *The Greek National Theatre's staging of ancient drama.* **E.T.J.**, IX, N° 4.

976. BERTENSSON (S.). — *Brothers Karamazov at the Moscow Art Theatre* (1911). American Slavic Review, Fév. 1957.

977. CAMILLERI (A.). — *Appunti sulla messinscena :* 8, *Le prove a tavolino.* **R.**, VII, N° 10.

. — *Appunti sulla messinscena. Il rapporto regista-attore.* Ibid., VII, N° 12.

978. CORATHIEL (E. H. E.). — *Creative artists in the theatre.* Theatre World, N° 397, 1958.

979. LOGHIN (George Dem). — *Actorul si regizorul.* **Te.**, 1957, N° 2.
L'acteur et le metteur en scène.

980. DVORAK (Antonín). — *Introduction à l'histoire de la mise en scène du théâtre tchèque.* (Uvod do dejin ceské cinoherní rezie.) Divadlo, VI/257.

981. FINTESTEANU (Ion). — *Regizor si actor.* **Te.**, 1956, N° 7.
Metteur en scène et acteur.

982. *Fireworks for stage use.* Tabs, N° 3, 1957.

983. FRETTE (Guido). — *Scenografia teatrale.* Edizione anche in lingua francese e inglese. Milano, G. Görlich, 1955, in-4°, fig., XXXIX-184 p.

984. GHEORGHIU (Toni). — *Regie si scenografie.* **Te.**, 1956, N° 5.
Mise en scène et scénographie.

985. HAMBERG (Lars). — *Saknar vi regissörer i Svensk-Finland?* **N.P.**, 19 août 1957, N° 190.
Nous manque-t-il des metteurs en scène en Finlande suédoise?

986. HITCHMAN (P. J.). — « *King Arthur* » *at Nottingham : a notable revival.* **T.N.**, Vol. II, N° 4.
K. A. de Dryden-Purcell *créé en* 1691 *à Dorset Garden repris en* 1956, *à Nottingham.*

987. HOURMOUZIOS (F.), MINOTIS (A.). — *Interprétation du chœur antique.* Programme du Théâtre des Nations, Grèce, 1958.

988. JAVORSEK (Joze). — *Brechtov Kavkaski krog.* Nasi razgledi [Ljubljana], 1957, N° 8.
Le Cercle de craie caucasien *de* B. Brecht.

989. — *Nesporazum.* Ibid. N° 12.
Sur la représentation de la pièce Take the fool away *de* J. B. Priestley.

990. KOSTOVSKI (Jovan). — « Glorija » na Ranko Marinkovik'. Sovremenost, Skopje, 1957, N° 4.
Sur la représentation de la pièce de Marinkovic au Théâtre national de Skopje.

991. — *Os ovremenet Ibzen.* « *Nora* » *na skopskata scena.* Sovremenost, [Skopje], 1957, N° 4.
La représentation de Maison de poupée *à Skopje.*

992. — « *Vejka na vetrot* » *od Kole Casule vo izvedba na Prilepskiot teatar.* Sovremenost, [Skopje], 1957, N° 6.
La représentation de la pièce de Casule au théâtre de Prilep.

993. KRALJ (Vladimir). — *Ranko Marinkovic : Glorija.* Nasa sodobnost, [Ljubljana], 1957, N° 6.

La tournée du Théâtre national de Zagreb à Ljubljana et la représentation de la pièce Gloria *de* R. MARINKOVIC.

994. LAUDI (A. M.). — *Posizione della scenografia professionale nel teatro italiano contemporaneo.* **S.**, N° 129, 1957.

995. LARSON (O. K.). — *Bishop Abraham of Souzdal's description of « Sacre rappresentazioni ».* **E.T.J.**, IX, N° 3.

L'Annonciation dans l'Eglise de l'Annonciation à Florence, 25 mars 1439 et l'Ascension dans l'église du Cármine le 14 mai 1439.

996. MAMMI (M.). — *Scenografia nel teatro greco* (II). **R.**, VII, N° 10.

. — *Problemi di scenografia e scena tecnica : la scenografia nel teatro romano.* Ibid, N° 12.

997. MAROWITZ (Charles). — *Stanislavsky and Shakespeare.* Encore, N° 13, 1958.

998. MELLING (J. K.) and NOLLOTH (A. G.). — *Adieu to snuffing candles. Part I.* Tabs N° 3, 1957. (History of Theatre lighting with particular reference to Theatre Royal, Southend).

999. ORVILLE (K. L.). — *Vasari's descriptions of stage machinery.* **E.T.J.**, IX, N° 4, ill.

A propos de Celebrated Lives of Architects, Sculptors and painters.

1000. PETRIC (Vladimir). — *Sta cemo sa irskom muzom? Son O'Kejsijeva drama « Plug i zvezde » u Jugoslovenskom dramskom pozoristu.* Knjizevnost, [Beograd], 1957, N° 5.

The Plough and the Stars *de* S. O'CASEY *au Théâtre dramatique yougoslave.*

1001. PIRCHAN (Emil). — *Scenografia teatrale.* (Bühnenmalerei : das Malen von Theaterdekorationen). Traduzione di Mirko BANDINI. Revisione e note di Sergio FRENGUELLI. Milano, A. Vallardi, 1956, in-16, fig. 136 p.

1002. POKORNY (Jaroslav). — *Jindrich Jonzl.* Divadlo V/428, 540, 646.

Etudes sur le régisseur progressiste tchèque, créateur du Théâtre Libéré, directeur dramatique du Théâtre National.

1003. — *Position de la mise en scène* (Postavení rezie). Divadlo VI/175, 250, 365.

1004. PETRESCU (Camil). — *Propuneri analitice* (rolul regizoruli în spectacolul teatral sau film). **Te.**, 1956, N° 6.

Le rôle du metteur en scène dans la représentation théâtrale ou dans le film.

1005. — *Functia primordiala a regizorului în teatru.* Ibid., 1957, N° 1.

1006. RAVON (Georges). — *Le métier de souffleur en est-il à son dernier souffle?* **F.L.**, N° 612, 1958.

1007. RISTORI (Adélaïde). — *Come recitavo la Fedra di Racine.* **I.D.**, N° 255, 1957.

1008. SADOVA (Marietta), GROF (Laszlo). — *Regizorii în fata teatrului dramatic.* **Te.**, 1956, N° 6.

1009. SHERGOLD (N. D.). — *The first performance of Calderon's « El Mayor encanto amor ».* **B.H.St.**, 1958, N° 1.

1010. VRHUNC (Janez). — *O Pernjakovih. Ekspoze na razclembeni vaji.* Gledaliski list Mestnega gledalisca Celje, 1957, N° 7.

Sur la mise en scène de Pernjakovi *de l'auteur slovène Prezihov Voranc.*

1011. ZAVADSKI (Iurii). — *Note de régisseur* (Însemnari asupra mestesugului). **Te.**, 1957, N° 1.

d) Costume, masque, maquillage, accessoires

1012. — *La società. La musica. Gli accessori* [Chine]. **S.**, N° 140, 1957.

1013. — *Il trucco, Il costume* [Chine]. Ibid.

1014. ANTOHI (M.). — *Appunti di storia del costume : Abbigliamenti dell'antica Grecia.* **R.**, VII, N° 12.

1015. — *Costumi della civiltà egeo-minoica.* Ibid., VII, N° 11.

1016. — *Appunti sulla storia del costume. Gli abbigliamenti assiro-babilonesi, medeo-persiani e fenici.* Ibid., VII, N° 10.

1017. BANACH (Andrzej). — *O modzie XIX wieku.* Warszawa 1957, Panstwowy Instytut Wydawniczy, 405 p., 512 ill.
La mode au XIXe siècle.

1018. CAPITANIO (C.). — *Il trucco in quindici lezioni : La verità fisionomica del personaggio.* **R.**, VII, N° 10.

1019. — *Il trucco in quindici lezioni : la acconciature dei capelli.* Ibid., N° 12.

1020. D'ALESSANDRO (E.). — *Colore e costume teatrale.* **Palsc.**, N° 66, 1957.

1021. DEVERIA (A.). — *Les heures de la parisienne.* Paris, Rombaldi, 1957, T. V. de la Coll. Costumes et Modes d'Autrefois.

1022. HEUTSCHEL (I.). — *Make-up and make-believe.* **D.**, Winter 1957.

1023. LAMBOURNE (N.). — *Dressing the play.* Ibid.

1024. MANZELLA (D.). — *Il teatro in costume de Quintavalle.* **Sc. I.**, 1957, N° 9.

1025. PIRCHAN (Emil). — *Maschere e trucco teatrale.* (Das Maschkenmachen und Schminken) Traduzione e adattazione di Carla APOLLONIO. Milano, A. Vallardi, 1955, in-16, 69 p. con quattordici tavole.

e) Direction et Administration

1026. SKOWROUSKA-FELDMANOVA (J.). — *Wie jan theaterdirektor Werde.* Leipzig, F. Hofmeister.

f) Législation

1027. DE CHIARA (G.). — *La censura è un giuoco d'azzardo.* **S.**, N° 139, 1957.

1028. POUHRLET (M.). — *De la propriété artistique et littéraire.* Cahiers de la Danse. 1958, N° 5.

1029. THOMPSON (Frank). — *The federal government's role in art.* **E.T.J.**, IX, N° 4.

V

LE COMÉDIEN

1030. — *I ruoli dell'attore.* [Chine] **S.**, N° 140, 1957.

1031. — *La formazione degli attori.* Ibid., N° 138, 1957.

1032. ADLER (Henry). — *Wanamaker and whiting.* Encore, N° 11, 1957.

1033. ALBA (Marcel). — *Petite sociologie du comédien.* **Th. A.**, N° 6, 1958.

1034. BARTHES (Roland). — *Le mythe de l'acteur possédé.* Ibid.

1035. BLAKELOCK (Denys). — *Advice to a young player; letters to a young actor.* London, Heinemann, 1957, 8/6, XII-84 pp.

1036. BRECHT (H.). — *L'attore si guarda.* **S.**, N° 140, 1957.

1037. CAMILLERI (A.). — L'*Accademia* [S. d'Amico] *e maggiorenne.* Ibid., N° 129, 1957, ill.

1038. DUSSANE (B.). — *Quand ce n'est pas encore un comédien...* **Th. A.**, N°6, 1958.

1039. GIQUEL (B.). — *Le comédien américain et l'Actor's Studio.* Ibid.

1040. GULLAN (Marjorie). — *Choral speaking.* 7th ed. London, Methuen, 1957. XII-88 p., bibl.

1041. GUNN (John) and BINGHAM (Barbara). — *Acting for you.* London, Lutterworth Press, 1957, 12/6, 184 pp., ill.

1042. GUTHRIE (Tyrone).— *Is there madness in the method?* Encore, n° 11,1957.

1043. KONING (David). — *L'acteur et la Télévision.* **H.T.**, 1957, N° 6.

1044. LAWSON (Joan). — *Mime, the theory and practice of expressive gesture, with a descriptive history of its historical development.* London, Pitman, 1957, 40/-XVI, 167 pp., ill., bibl.

1045. LEBESQUE (Morvan). — *Le comédien et la critique.* **Th. A.**, N° 6, 1958.

1046. MACOWAN (Michael). — *The british style of acting.* Encore, N° 11, 1957.

1047. MARREY (J. C.). — *L'école des Centres à Strasbourg.* **C.D.O.**, N° 26, 1958.

1048. MERCURE (Jean). — *Le comédien face au metteur en scène.* **Th. A.**, N° 6, 1958.

1049. MINARDI (W.). — *Parabola del grande « attore ».* **Palsc.,** N° 66, 1957.

1050. MORAVEC (Dusan). — *Stanislavski in igralec.* Nasi razgledi [Ljubljana] 1957, N° 8.

Sur la méthode de Stanislavski.

1051. NUTTALL (Kenneth). — *Your book of acting.* London, Faber, 1958, 8/6, 68 pp., ill.

1052. ORIGO (Iris). — *Ruth Draper and her company of characters.* Cornhill Magazine, N° 1014, 1958.

1053. PICKERSGILL (M. G.). — *Practical miming.* 2nd ed. London, Pitman, 1957, 17/6, 120 p. ill.

1054. POP (Martian A.). — *Umanitatea actorului.* **Te.,** 1957, N° 1.

La qualité humaine de l'acteur.

1055. RADICE (Paul). — *L'Accademia Silvio d'Amico.* **S.,** N° 129, 1957.

1056. SERREAU (Geneviève). — *Le comédien épique et l'Ecole Brecht.* **Th. A.,** N° 6, 1958.

1057. STANISLAVSKIJ (Konstantin), SERGEEVIC (K.), ALEKSEEV (S.)-—— *Il lavoro dell'attore.* A cura di Gerardo Guerrieri. Traduzione di Elena Povoledo. Bari, G. Laterza e F. 1955, in-8°, fig., XLVIII-594 p., 18 Tav.

1058. VRACA (George). — *Actorul si arta sa.* **Te.,** 1956, N° 5.

1059. WALLACH (Eli). — *A wrong diagnosis.* Encore, N° 12, 1958.

1060. — *A defence of the Actor's Studio, attacked by Tyrone Guthrie.* Encore, N° 11, 1957.

VI

BIOGRAPHIES

ALLEMAGNE

HURWICZ (Angelika)

1061. — *Un entretien de Simone Dubreuilh avec Angelika Hurwiez.* (Berliner Ensemble.) **L.F.,** N° 711, 1958.

AUTRICHE

FREIHRR VON BERGER (Alfred)

1062. BERGER (G. Von). — *Alfred Freihrr von Berger.* **M. K.,** 1957, N° 4.

ESPAGNE

ESCOBAR (Luis)

1063. — *Un grand metteur en scène espagnol : Luis Escobar.* Rendez-vous, N° 9, 1958.

FINLANDE

SALMELAINEN (Eino)

1064. — *Hurma ja surma. Muistelmia tavallaan* [Succès et désastre. Mémoires]. Helsinki, Tammi, 1957, in-8°, 237 — 1 p.

FRANCE

1065. RIVERS (F.). — *Au milieu des étoiles.* Préface de H. Jeanson, Paris, Hachette, 1957.

1066. VALOGNE (C.). — *Les nouveaux décorateurs de théâtre.* **L.F.,** N° 707, 1958.

B. Daydé, Y. Faucheur, E. Auricoste, Yougermann, B. Buffet.

ANTOINE (André)

1067. GANDREY RETY (J.). — *Centenaire du créateur du Théâtre Libre. Antoine extraordinaire et Thierry (Maulnier) ordinaire.* Ibid., 70, 1958.

BERNHARDT (Sarah)

1068. CRAIG (G.). — *Mes rencontres avec Sarah Bernhardt et Isadora Duncan.* **F.L.,** 25 janvier 1958.

DAEMS (Marie)

1069. VOLMANE (Véra). — *Marie Deams et François Périer.* **N.L.,** N° 1591, 1958.

DEBUCOURT (Jean)

1070. DUSSANE (Béatrix). — *Jean Debucourt.* **F.,** 24 mars 1958.

DELORME (Danièle)

1071. VOLMANE (Véra). — *Danièle Delorme et Yves Robert.* **N.L.**, N° 1588, 1958.

DESAILLY (Jean)

1072. *Voir N°* 1088.

DORZIAT (Gabrielle)

1073. L. (C. H.). — *Gabrielle Dorziat.* **I.T.**, N° 10, 1958.

DUNCAN (Isadora)

1074. *Voir N°* 1068.

DUX (Pierre)

1075. GUEZ (Gilbert). — *Pierre Dux ou la détermination du hasard.* **P.T.**, N° 132.

FINI (Léonor)

1076. BERRY (Madeleine). — *Léonor Fini.* **C.**, 22/23 février 1958.

GANTILLON (Charles)

1077. LERRANT (J. J.). — *Charles Gantillon.* **A.**, N° 656, 1958.

MONTAND (Yves)

1078. *Voir N°* 1086.

NIRVANA (Nirva)

1079. VALOGNE (C.). — *Nirva Nirvana et Manuel Sierra.* **L.F.**, N° 712, 1958

NOEL (Jacques)

1080. VALOGNE (C.). — *Jacques Noël.* Ibid., N° 716, 1958.

PÉRIER (François)

1081. *Voir N°* 1069.

RACHEL

1082. FIGUERAS (D.). — *Rachel.* **C.**, 27 février 1958.

1083. CHANCEREL (L.). — *Rachel et Phèdre.* **L.F.** N° 707, 1958.

ROBERT (Yves)

1084. *Voir N°* 1071.

SIERRA (Manuel)

1085. *Voir N°* 1079.

SIGNORET (Simone)

1086. VOLMANE (Véra). — *Simone Signoret et Yves Montand.* **N.L.**, N° 1585, 1958.

TEYNAC (Maurice)

1087. — **P.T.**, N° 132.

VALERE (Simone)

1088. VOLMANE (Véra). — *Simone Valère et Jean Desailly.* **N.L.**, N° 1597, 1958.

GRANDE-BRETAGNE

1089. HOGAN (Ch. B.). — *Eighteenth-century actors in the D.N.B.* **T.N.**, Vol. 11, N° 4.

1090. FREEDLEY (George). — *The Lunts; an illustrated study of their work with a list of their appearances on stage and screen.* London, Rockliff, 1957. 134 pp., ill. (Theatre World Monographs N° 10.)

HELPMAN (Robert)

1091. WALKER (K. S.). — *Robert Helpman, an illustrated study with a list of his appearances on stage and screen.* London, Rockliff, 1957. 15/-126 pp. ill. Ibid. N° 9.

MASCHWITZ (Eric)

1092. MASCHWITZ (Eric). — *No chip on my shoulder.* London, Jenkins, 1957, 18/- 208 pp., illus.

ITALIE

CASANOVA (Giacomo)

1093. GERON (G.). — *Giacomo Casanova commediografo, critico e impresario.* **R.**, VII, N° 12.

DUSE (Eleonora)

1094. SIGNORELLI (Olga). — *Eleonora Duse.* Roma, G. Casini, 1955, in-8°, 412 p., 18 tav.

FIORELLI (Tiberio)

1095. WITTKOP (J. F.). — *Das war Scaramouche. Die Lebensgeschichte des Tiberio Fiorelli, seine Schwänke, Liebschaften und ergötzlichen Missgeschicke.* Zurich-Stuttgart, Werner Classen, 1957, in-8°, 205 p.

MEANO (Cesare)

1096. POSSENTI (E.). — *Ricordo di Cesare Meano.* **R.**, VII, N° 12.

MODENA (Gustavo)

1097. GRANDI (Terenzio). — *Il concetto mazziniano di unità europea in un ignoto opuscolo di Gustavo Modena.* In Atti del XXXI Congresso di Storia del Risorgimento Italiano. Mantova 21-25-settembre 1952. (Istituto per la storia del Risorgimento Italiano.) Roma, Ist. Polig. dello Stato, 1956.

DULEBA (Maria)

POLOGNE

1098. BABEL (Irena). — *Maria Duleba.* Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1957, 73 p., 32 ill.

Monographie d'une comédienne qui joua dans! es théâtres polonais de 1900 *à* 1955.

ROUMANIE

1099. KOVACS (György). — *Fara sufler.* **Te.**, 1956, N° 6.

Sans souffleur.

1100. CODREANU (Mihai). — *Amintirile unui vechi profesor.* Ibid., 1957, N° 5.

Souvenirs d'un vieux professeur.

GUSTY (Paul)

1101. BUMBESTI (Victor). — *Gînduri despre Paul Gusty.* Ibid.

Pensées sur Paul GUSTY.

U.R.S.S.

BORISSOVA (Julia)

1102. FINOGUENOV (A.). — *Julia Borissova.* **E.S.**, N° 113, 1957.

DOBRONRAVOVA (Elena)

1103. FINOGUENOV (E.). — *Elena Dobronravova.* Ibid. N° 114, 1957.

STANISLAVSKI (C.)

1104. VILAR (J.). — *Stanislavski.* Bref, N° 15, 1958.

TCHECOSLOVAQUIE

NASKOVA (Ruzena)

1105. BORKO (Bozidar). — *Pred petdesetimi leti v nasi drami. Spomini Ruzene Naskové na l.* 1904-1907. Gledaliski list SNG Drama v Ljubljani, 1957, N° 11.

A propos des mémoires de l'actrice tchèque R. NASKOVA *et de son engagemen à Ljubljana.*

YOUGOSLAVIE

KOLESA (Emanuel)

1106. TRAVEN (Janko). — *Manom umrlih igralcev.* Ibid., N° 12.

A l'occasion de la mort de l'acteur E. KOLESA*; portrait.*

NIGRIN (famille)

1107. TRAVEN (Janko). — *Gledaliska druzina Nigrinovih.* Ibid.

NOVAKOVIC (Franjo)

1108. TRAVEN (Janko). — *Manom umrlih igralcev.* Ibid.
A l'occasion de la mort de l'acteur F. Novakovic.

POTOKAR (Lojze)

1109. KALAN (Filip). — *Veliki komedijant.* Nasi razgledi [Ljubljana], 1957, N° 7.
Lojze Potokar, *acteur dramatique.*

VII

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

GÉNÉRALITÉS

1110. *Qu'est-ce que le théâtre exige de l'auteur.* **H.T.**, 1957, N° 5.
Discussion entre Fritz Peter Bruch, H. Schnitzler *et* Fr. Schreyvogl *recueillie par* Fr. Buch.

1111. GASSNER (J.). — *The meaning and scope of playwriting study.* **F.T.J.**, IX, N° 3.

1112. TAIROV (A.). — *Literatura w Teatrze.* **Pa.T.**, 1957, N° 2.
Notes d'un metteur en scène, la littérature au théâtre.

1113. TOSCHI (Paolo). — *Le reliquie viventi del dramma sacro.* Corso di storia delle tradizioni popolari. Lezioni per l'anno accademico 1954-1955. (Universita degli studi di Roma. Facoltà di lettere e filosofia.) Roma ed. dell'Ateneo, 1955, in-8°, 148 p.

1114. WALBRIDGE (E. F.). — *Drames à clef : a list of plays with characters based on real people. III : European drama.* Bull. of the New York Public Library LX, 1956.

ANTIQUITÉ

1115. *Fabularum atellanarum fragmenta.* Recensuit Paulus Frassinetti. Torino, G. B. Paravia e C, 1956, in-8°, XX-95 p.

1116. — *Commedia classica.* Epicarmo, Cratino, Cratete, Ferecrate, Eupoli, Aristofane, Sofocle, Euripide, Eroda, Menandro, Plauto, Terenzio. A cura, con prefazione e note introduttive di Benedetto Marzullo. Con 50 Tav., Firenze, G. C. Sansoni, 1955, in-8°, XVI-1140 p.

1117. APOLLONIO (Mario). — *Studi sul ternario drammaturgico.* I : *Storia, dottrina, prassi del coro.* Brescia, Ed. tip. Morcelliana, 1956, 159 p.

1118. GELSTED (Otto). — *Graesk drama.* III. Axel Salto, Copenhague, Thaning og Appel, 1957, 293 p., ill.
Histoire du drame grec.

1119. LESKY (A.). — *Die tragische Dichtung der Hellenen.* Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1956.
Origine et développement de la tragédie grecque.

1120. PLEBE (Armando). — *La nascita del comico nella vita e nella arte degli antichi greci.* Bari, G. Laterza e C. 1956, in-8°, 264 p. (Biblioteca dello Spettacolo, N° 5.)

1121. RIPOSATI (Benedetto). — *Il teatro romano.* I : *Dalle origini a Plauto* Anno accademico 1955-1956). Milano, Ed. Pleion, 1956, in-8°, 224 p.

1122. UNTERSTEINER (Mario). — *Le origini della tragedia e del tragico. Dalla preistoria a Eschilo.* Torino, G. Einaudi, 1955, in-8°, 628 p.

ARISTOPHANE

1123. — « *Le nuvole* ». Tradotte da Raffaele Cantarella. Milano, Ed. Istituto editoriale italiano, 1956, in-16, 78 p.

1124. CATAUDELLA (Quintino). — *Aristophanes.* Plut, 566. Miscellanea philologica, Genova, Ed. Istituto di filologia classica del dell'Università di Genova, 1956.

ESCHYLE

1125. — « *Agamennone* ». Con introduzione e commento a cura di Giuseppe Amendola. Firenze, Ed. La Nuova Italia, 1955, in-8°, XXVI-270 p

1126. — « *I sette contro Tebe* ». Introduzione e commento di Quintino Catoudella. Firenze, Ed. F. Le Monnier, 1956, in-8°, 144 p.

1127. — *Le tragedie.* A cura di Carlo Carena, Torino, G. Einaudi, 1956, in-8°, XVI-240 p.

1128. FRAENKEL (E.). — *Der Agamemnon des Aeschylus. Ein Vortag.* Zurich-Stuttgart, Artemis-Verlag, 1957, in-8°, 38 p.

EURIPIDE

1129. — « *Andromaca* ». A cura di Umberto Scatena. Roma, Albrighi, Segati e C, 1956, in-16, 155 p.

1130. — « *Ecuba* ». A cura di Antonio Garzya. Roma, Ed. Albrighi, Segati e C 1955, in-16, 140 p.

1131. — « *Elena* ». A cura di Raffaele Argenio. Roma, Ed. Albrighi, Segati e C, 1956, in-16, 156 p.

1132. — « *Elettra* ». Con introduzione e commento di Giuseppe Schiassi. Bologna, N. Zanichelli, 1956, in-8°, VIII-247 p.

1133. — « *Supplici* ». Introduzione, testo e commento di Giuseppe Amendola. A cura di Vittorio d'Agostino. Torino, S. Lattes e C, 1956, in-8°, 133 p.

1134. — « *Le Troiane* ». A cura di Guido Martellotti. 2 ediz. Roma Ed. Gismondi, 1955, XXIII-130 p.

1135. — « *Le Troiane* ». « *Ecuba* ». « *Andromaca* ». « *Elena* ». Traduzione e note di Domenico Ricci. Milano, Ed. Rizzoli, 1956, in-16, 373 p.

1136. DELCOURT (Marie). — *Les Pélopides dans l' « Hélène » d'Euripide.* In Studi in onore di Ugo Enrico Paoli. Firenze, F. Le Monnier, 1956, in-8°.

1137. HANDLEY (E. W.) and REA (John). — *The « Telephos » of Euripides.* London, University, Institute of Classical Studies, 1957. 12/6. 50 pp., ill. (Institute of Classical Studies, Bulletin Supplements N° 5.)

1138. VERDE (H.). — *L'« Ippolito » di Euripide.* Saggio di sintesi estetica ed interpretativa. Torino, Sei, 1956, in-8°, 38 p.

PACUVIUS

1139. FRASSINETTI (P.). — *Pacuviana.* Miscellanea philologica. Genova, Ed. Ist. di filologia classica dell'Università di Genova, 1956.

PLATO COMICUS

1140. — *Platonis comici fragmenta.* Edidit Aloysius Scuppa Meinekianam et Kochianam editionem conferens additis quae Demianczuk novissime protulit. Camerini Tip. Succ. Savini-Mercuri, 1956, in-4°, 25 p.

PLAUTE

1141. HUERGON (Jacques). — *Plaute : Mercator V.* 16 *et* 17. Miscellanea philologica. Genova, Ed. Ist. di filologia classica dell'Università, 1956.

1142. — « *Pseudolo* » (Pseudolus). Tradutto da Francesco Arnaldi. Napoli, Ed. Ist. editoriale del Mezzogiorno, 1955, in-8°, VI-65 p.

1143. — *Tutte le commedie* (Vol. IV) : « *Pseudolo* » (Pseudolus). « *La Gomena* » (Rudens). « *Stico* » (Stichus). « *Le Tre dracme* » (Trinummus). « *Truculento* » (Truculentus). « *La commedia del baule* » (Vidularia) Frammenti. Traduzione di Mario Scandola. Milano, A Rizzoli, 1956, in-16, 367 p.

SENEQUE

1144. — *L. Annaei Senecae Agamennona* edidit et commentario instruxit Remus Giomini. Roma. A Signorelli, 1956, in-8°, 219 p. (Collana di testi critici latini diretta da E. Paratore.)

1145. — *Tragedie.* Introduzione e versione di Ettore Paratore. Roma, G. Cassini, 1956, in-8°, XXXII-400 p., 8 ill.

SOPHOCLE

1146. — « *Edipo a Colono* ». A cura di Dino Pieraccioni. Firenze A. Vallecchi, 1956, in-16, 183 p. (Biblioteca di classici greci e latini diretta da A. Ronconi.)

1147. — *Kvinnorna fran Trachis.* Traduction suédoise de Emil Zilliacus. Uppsala, Schildts, Helsingfors, 1957, in-8°, 116 p.

Les traductions de E. Z. sont celles représentées sur les scènes de Finlande.

1148. KITTO (H. D. F.). — *Sophocles, dramatist and philospher.* Three lectures delivered at King's College. Newcastle-upon-Tyne. London, Oxford U. P., 1958, 7/6, 64 p., bibliog.

1149. MADDALENA (Antonio). — *Sofocle.* Vol I. Torino, Ed. di « Filosofia », 1956, in-8°, 223 p.

1150. MEAUTIS (G.).— *Sophocle. Essai sur le héros tragique.* Paris, Albin Michel.

1151. VERDE (Rosario). — *L' « Elettra » di Sofocle. Saggio di sintesi estetica ed interpretativa.* Torino, Sei, 1956, in-8°, 30 p.

TERENCE

1152. KLOTZ (A.). — *Zwei Bemerkungen zur dichterischen Technik des Terenz.* Studi in onore di Ugo Enrico Paoli. Firenze, F. Le Monnier, 1956, in-8°.

ALLEMAGNE

1153. — *Il teatro espressionista tedesco* a cura di Vito Pandolfi. Bologna, U. Guanda, 1956, in-8°, XVI-520 p. (Fenice del Teatro, diretta da V. Pandolfi, 2.)

BRECHT (Bertolt)

1154. — « *Hundert Gedichte* 1918-1950 ». Aufbau Verlag, 1958, in-8°, 322 p.

1155. — « *Die Gewehre der Frau Carrar* ». Id. grd. in-8°, 58 p.

1156. — « *Der kaukasische Kreidekreis* «. Id. 116 p.

1157. — « *Ders gute Mensch von Sezuan* ». 154 p.

1158. — « *Herr Puntila* ». Id. 110 p.

1159. AUER (A. F.). — *Die vorgeschobene Position. Zu einem Gedenkheft für B. Brecht.* Neue Deutsche Literatur, 1957, 8.

1160. KRALJ (Vladimir). — *Dramaturgija Brechtovega « epskega gledalisca ».* Nasa sodobnost, Ljubljana. 1957, N° 6.

Sur le théâtre épique de Brecht à propos de la représentation du Cercle de craie caucasien *à Ljubljana.*

1161. MAGLI (Aldo). — *Bertolt Brecht e la volonta di riforma.* **S.**, N° 138, 1957.

1162. NEIENDAM (Henrik). — *Bert Brecht og hans teater.* Perspektiv, Arg. 4, N° 3.

Brecht *et son théâtre.*

1163. PETRIC (Vladimir). — *Epsko i dramsko pozoriste.* (Izvordjenj Brechtovih drama « Kavkaski krug kredom » u zagrebackom Naodnom kazalistu i « Majka Hrabrost i njena deca » u Beogradskom dramskom pozoristu. Knjizevnost, 1957, N° 4.

Le théâtre épique et dramatique de Brecht *: à propos de la représentation du* Cercle de craie caucasien *et de* Mère Courage *à Zagreb et Beograd.*

1164. WIRTH (A.). — *Stufen des kritischen Realismus, dargestellt an B. Brecht. « Drei groschenroman ».* Neue Deutsche Literatur, 1957, N° 8.

GŒTHE

1165. SCHRIMPF (H. J.). — *Das Weltbild des späten Gœthe.* Stuttgart W. Kohlhammer, 1956, 378 p.

1166. TROIANI (F.). — *Faust. Ripensamento alla lezione di Gœthe.* **I.D.**, N° 255, 1957.

HAUPTMANN (Gerhart)

1167. ECKERS-BERG (E.). — *Erinnerungen an Max Reinhardt und Gerhart Hauptmann.* Deutsche Rundschau, 1957, sept.

1168. SEYPPEL (J. H.). — *The Genesis of Gerhart Hautpmann's « Germanen und Römer ».* Philological Quarterly, XXXVI, N° 2.

LENZ

1169. LENZ (J. M. R.). — « *Der Hofmeister* ». Adaptation de B. Brecht. Aufbau-Verlag, 1958, gr. in-8°, 159 p.

MUSIL (Robert)

1170. — *Robert Musil. Prosa, Dramen, Späte Briefe.* Hambourg, Rowollt, 1957, 845 p.

SCHILLER (Friedrich)

1171. PIANA (Th.). — *Friedrich Schiller.* Weimar, Volksverlag, 1957, 212 p

TRAKL (G.)

1172. — *Fragments d'un drame.* Cahiers du Sud, 1957, juin.

ZUCKMAYER (Carl)

1173. LORAUN (I. C.). — *Carl Zuckmayer, German playwright in America.* **E.T.J.**, IX, N° 3.

AMÉRIQUE LATINE

1174. — *Teatro portoghese e brasiliano.* A cura du Giuseppe Carlo Rossi. Milano, Ed. Nuova Accademia Editrice, 1956, in-8°, 403 p., 7 Tavv.

HOCHWALDER (Fritz) *AUTRICHE*

1175. — *Vienne et mon théâtre.* Preuves, N° 78, 1957.

HOFFMANNSTHAL (Hugo Von)

1176. — *Hugo von Hoffmannsthal. Dramen III.* Francfort, Fischer, 1957, 506 p.

GRILLPARZER

1177. MORRIS (I. V.). — *Grillparzer's individuality as a dramatist.* **M.L.Q.**, 1956.

GHELDERODE (Michel de) *BELGIQUE*

1178. JAVORSEK (Joze). — *Michel de Ghelderode.* Nasa sodobnost [Ljubljana], 1957, N° 5.

ESPAGNE

1179. CIRICI PELLICER (A.). — *El Cartel teatral de hace medio siglo.* Estudios Escenicos [Barcelona], 1, 1957.

1180. FIGUERAS (J. Romeu). — *Notas al aspecto dramático de la procesión del Corpus en Cataluña.* Ibid.

1181. PARKER (A. A.). — *The approach to Spanish drama of the golden age.* London, Hispanic and Luso-Brazilian Councils. 2/6. 1957, 27 pp. (Diamante Series, N° 6.)

1182. RUIZ (N. G.). — *Theological drama from Spanish point of view.* Christian Drama, N° 8, 1957.

CALDERON DE LA BARCA (Pedro)

1183. — *« La Vida es sueño ».* Introduzione, testo e commento a cura di Antonio Gasparetti. Torino, Ed. Soc. ed internazionale, 1955, in-16, XVIII-237 p., 2 tavv.

GARCIA LORCA (Federico)

1184. GOMEZ (Pedro). — *La Zapatera Prodigiosa.* Galeria des Artes Plasticos [Santiago de Cuba], I, N° 3, 1957.

ORTEGA Y GASSET

1186. MONTANER (J.). — *Ortega y Gasset y el teatro nuevo.* Estudios Escenicos [Barcelona], I, 1957.

ROJAS (Fernando de)

1187. — 1492 : *Fernando de Rojas crée le Théâtre Moderne : La Célestine.* Rendez-vous, N° 9, 1958.

VEGA CARPIO (Lope de)

1188. — *A propos of a new edition of « La Dorotea ».* **H.R.**, XXV, N° 4.

ÉTATS-UNIS

1189. IZZO (Carlo). — *Storia della letteratura nord-americana.* Milano, Ed. Nuova Accademia, 1957, in-8°, 714 p.

1190. LONEY (Glenn). — *The heyday of the dramatized novel.* **E.T.J.**, IX, N° 3.

ANDERSON (Maxwell)

1191. BAILEY (M. D.). — *Maxwell Anderson; the playwright as prophet.* London, Abelard-Schuman, 1957, 18/- 200 pp.

BROUGHAM (John)

1192. HAWES (D. S.). — *John Brougham as playwright.* **E.T.J.**, IX, N° 3.
J. B. (1810-1880) irlandais, venu en Amérique en 1842, l'un des auteurs américains les plus féconds.

O'NEILL (Eugène)

1193. KRUTCH (J. W.).— *Eugène O'Neill, il genio val più del talento.* **I.D.**, N^{os} 251-252, 1957.

FINLANDE

CANTH (Minna)

1194. PAAVOLA (Jouko), PUURUNEN (Sakari), VOIONMAA (Liisa). — *Teatterimme ja suomalainen näytelmä* (Notre théâtre et le drame finnois). **S.S.**, sept. 1957, N° 6.

MADETOJA (Leevi)

1195. — *Papin Perhe* (La Famille du Pasteur). Helsinki, Otava, in-8°, 147 p Nouvelle édition de E. A. Saarimaa pour les écoles.

1196. TEIKARI. — *Pohjalaisia suomaleisten vapaudentahdon väkevä julistus.* **Aa.**, 1957, N° 225.
Explication et analyse de Pohjalaisia : Les Ostrobotniens de Arturri Järviluoma. *Le drame de Leevi Madetoja est très connu à l'étranger. Le sujet en est la résistance de la Finlande à la Russie durant le* XIX^{e} *siècle. L'Opéra Pohjalaisia est regardé comme l'Opéra national de Finlande.*

VON NUMERS (Gustaf)

1197. — *Pastori Jussilainen* (Le Pasteur Jussilainen). [Traduction finnoise de Eero Alpi. Helsinki, W.S.O.Y., in-8°, 77 p.
Première représentation au Théâtre Suédois à Helsingfors 1895.

FRANCE

1198. — *Neuf siècles de littérature française*, sous la direction et avec une introduction d'Emile Henriot. Paris, Delagrave, 1958, 21,5 × 16, 798 p.

1199. BUFFUM (I.). — *Studies in the Baroque from Montaign to Rotrou.* New Haven, Yale Univ. Press, in-8°, XVIII-256 p.

1200. TOUCHARD (P. A.). — *Le drame romantique et la Comédie Française.* **I.T.**, N° 10, 1958.

ADAMOV (Arthur)

1201. — *Paolo-Paoli, c'est la demi-conscience.* Interview d'Arthur Adamov, recueillie par Claude Olivier. **L.F.**, N° 705, 1958.

1202. — *Qu'est-ce que l'avant-garde* 1958*? Arthur Adamov, Eugène Ionesco, Jean Vauthier.* **L.F.**, N° 717, 1958.

1203. LAUBREAUX (R.). — *Paolo-Paoli et la difficulté d'être.* **Th. A.**, N° 6, 1958.

ACHARD (Marcel)

1204. LE BOLZER (Guy). — *Le vœu du Boulevard : Achard for ever...* **P.T.**, N° 132.

APOLLINAIRE (G.)

1205. — « *Les mamelles de Tiresias* ». « *Couleur du temps* ». Paris, Le Bélier, 1958, 2 vol.

BEAUMARCHAIS (Caron de)

1206. JACQUES (P. J.). — *The originality of Beaumarchais's Figaro.* Modern Language, N° 4, 1957.

CAMUS (Albert)

1207. GIGLI (L.). — *Albert Camus premio Nobel.* **I.D.**, N° 254.

1208. ROY (Jules). — *Albert Camus.* **N.L.**, N° 1573.

1209. SENARD (J.). — *Albert Camus, prix Nobel.* Pensée Française, 1957, N° 13.

1210. THODY (Philip). — *Albert Camus, a study of his work.* London, H. Hamilton, 1957 18/-155 pp., ill., bibl.

CLAUDEL (Paul)

1211. *Claudel et son fauteuil.* Paris, A. Fayard, 1957.
Discours de réception à l'Académie Française de W. D'ORMESSON *et réponse de* Daniel ROPS.

1212. BEAUMONT (Ernest). — *Le sens de l'amour dans le théâtre de Claudel. Le thème de Béatrice.* Paris, Les Lettres Modernes, 1958, 160 p., Coll. Thèmes et Mythes, N° 5,
Trad. par Huguette FOSTA *de* The Theme of Beatrice in the plays of Claudel, *augmenté de 2 ch.*

CORNEILLE (Pierre)

1213. — « *L'Illusion Comique* ». Publiée d'après la 1re édition (1639) avec les variantes par Robert GARAPON. Paris, Didier, 1957, 128 p.

1214. ALFONSI (Luigi). — *Studi corneliani.* In Hugoni Henrico Paoli oblatum. Miscellanea Philologica. Genova, Ed. Istituto di Filologia classica dell'Università, 1956.

1215. COUTON (Georges). — *Corneille und das französische Theater* **M.K.**, 1957, N° 4.

BOURDET (Edouard)

1216. BOURDET (D.). — *Autour d'Edouard Bourdet et du « Sexe Faible ».* **I.T.**, N° 10, 1958.

DEVAL (Jacques)

1217. — *Jacques Deval*, interview de Daniel BERNET. **A.**, N° 659, 1958.

DUMAS (Alexandre)

1218. MAUROIS (A.). — *Les trois Dumas.* Biblio, 1957, N° 6.

1219. SAMARAN (Ch.). — *Les Trois Mousquetaires.* Ibid.

FÉVAL (Paul)

1220. BERNET (D.). — « *Le Bossu* » *révèle la formule du théâtre populaire.* **A.**, N° 660, 1958.

GUITRY (Sacha)

1221. FAYARD (J.). — *Sacha Guitry.* La Revue des Deux Mondes, 1957, N° 17.

1222. GERALDY (P.). — *Père et fils* [Les Guitry]. **R.P.**, 1957, N° 9.

1223. LEMARCHAND (J.). — *Il teatro di Sacha Guitry.* **I.D.**, Nos 251-252, 1957.

IONESCO (Eugène)

1224. REEL (M.). — *Ionesco l'autore più discusso del teatro contemporaneo.* **I.D.**, N° 255, 1957.

JARRY (Alfred)

1225. — *Les jours et les nuits d'Alfred Jarry.* Bref, N° 13, 1958.

1226. F. T. — *Ubu, de l'Œuvre* (1896) *au T.N.P.* (1958). Spectacles, 1958, N° 1.

1227. PARINAUD (A.). — *L'insolence d'Ubu va permettre de juger de la santé des hommes libres.* Interview de Jean VILAR. **A.**, N° 661.

1228. TRIOLET (Elsa). — *Les pantins. Ce qu'était l'Avant-Garde en* 1896 : *Ubu Roi au T.N.P.* **L.F.**, N° 714, 1958.

LESAGE

1229. SPAZIANI (M.). — *Il teatro minore de Lesage.* Roma, Signorelli, 1957, in-8°, 194 p.

MARIVAUX

1230. GAZAGNE (P.). — *Réflexions sur « La Réunion des Amours ».* **I.T.** N° 10, 1958.

MAURIAC (François)

1231. ROBICHON (Jacques). — *Mauriac au travail.* **M.F.**, N° 1133, 1958.
Contient quelques notes sur Asmodée.

MÉRIMÉE (Prosper)

1232. — « *Le Carrosse du Saint-Sacrement* ». (Litografie originale disegnate da Tito Marchioni.) Urbino, Ed. Ist. statale d'Arte, 1956, in-8°, 47 p., 6 tavv.

MOLIERE

1233. BONFANTINI (Mario). — *Molière e il « Misanthrope »*. (Corso di Letteratura francese.) Milano, Ed. La Goliardica, 1956, in-8°, 176 p.

1234. ERICHSEN (Svend). — *Molieres og eftertidens meninger om Misanthropen. Et teaterhistorisk forsog.* Vindrosen. 5. arg. 1958, p. 80-83.
M. et le Misanthrope.

1235. LECONTE (Cl. H.). — *Molière chez Molière.* **I.T.**, N° 10, 1958.

1236. ORMESSON (W. d'). — *Molière et La Grange des Prés.* Revue des Deux Mondes, 1957, N° 16.

1237. NICOLETTI (G.). — *Molière « ladro d'alta classe »?* **S.**, N° 138, 1957.
Molière - Corneille?

1238. RAT (Maurice). — *«Amphitryon» plaisir royal.* **I.T.**, N° 10, 1958.

1239. SONDERBY (Knud). — *Molière og den galdesyge elsker.* Vindrosen. 4. arg. 1957, p. 453-464.
M. et le Misanthrope.

MONTHERLANT (H. de)

1240. — *« Le Maître de Santiago » ou le théâtre de la douleur.* **A.**, N° 658, 1958.

1241. ROLLAN (Henri). — *A propos du « Maître de Santiago ».* **I.T.**, N° 10, 1958.

MUSSET (Alfred de)

1242. — *«On ne badine pas avec l'amour».* Introduction et notes par Ida PETAZZONI CASES. Roma, A. Signorelli, 1956, in-16, 116 p., 1 tav.
Scrittori francesi. Collezione diretta da P. P. TROMPEO.

1243. — *« On ne badine pas avec l'amour ». « Il ne faut jurer de rien ».* Paris, Le Bélier, 2 vol.

1244. — *Comédies et proverbes.* T. III et T. IV. Paris, Belles Lettres, 2 Vol. 20 × 13, édit. critique par F. GASTINEL.
T. III : Le Chandelier. Un Caprice. Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée. *T. IV :* On ne saurait penser à tout. Carmosine. Bettine.

1245. GRIMSBY (R.). — *The character of Lorenzaccio.* **Fr. St.**, vol. XI, N° 1.

NEVEUX (Georges)

1246. MIGNON (P. L.). — *Georges Neveux.* L'Avant-Scène, N° 170.

PAGNOL (Marcel)

1247. — *La Gloire de mon père. Souvenirs d'enfance.* **T.I.**, Montecarlo, Pastorelly, 1957, 12 × 19.

RACINE (Jean)

1248. — *Lettre de J. B. Racine.* Cahiers Raciniens, N° II, 1957.

1249. — *Quelques particularités sur M. Racine.* Ibid.

1250. BARTHES (Roland). — *Phèdre.* **T.P.**, N° 29, 1958.

1251. CONGEDO (Paolo). — *La formazione poetica di Racine.* Galatina, Tip. Bellone, 1956, in-8°, 14 p.

1252. HUBERT (J. D.). — *Essai d'exégèse racinienne. Les secrets témoins.* Paris, Nizet, 1957.

1253. JASINSKI (René). — *Vers le vrai Racine.* Paris, Armand Colin, 1958, in-8°, 2 Vol., 490 et 562 p.

1254. — *Le sens des « Plaideurs ».* **M.F.**, N° 253, 1957.

1255. LUGLI (V.). — *Lettura Raciniana.* (Phèdre, acte II, vv. 581-704) Letterature Moderne, VII, N° 5.

1256. MAURENS (Jacques). — *Noblesse et passion dans le théâtre de Racine.* Cahiers Raciniens, N° II, 1957.

1257. MAURIAC (Fr.). — *Le labyrinthe de Jean Racine.* **F.L.**, N° 614, 1958.

1258. MAURON (Ch.). — *L'inconscient dans la vie et l'œuvre de Racine.* Gap, Ophrys, publication des Annales de la Faculté des Lettres d'Aix-en-Provence, N° 16, 1957.

1259. STAROBINSKI (J.)l — *Racine et la poétique du regard.* Nouvelle N.R.F., N° 56, 1957.

1260. VAUNOIS (Louis). — *Les papiers de Jean-Baptiste Racine.* Cahiers Raciniens, N° II, 1957.

1261. VECCHI (V.). — *Dopo Fedra Racine tacque.* **I.D.**, N° 255, 1957.

1262. TRIOLET (Elsa). — *Racine ou Shakespeare?* **L.F.**, N° 708, 1958.

RENARD (Jules)

1263. — *Théâtre Complet.* Paris, Le Bélier, 1957, 25 × 16, 424 p.
La Demande. Le Plaisir de rompre. Le Pain de ménage. Poil de Carotte. M. Vernet. Huit jours à la campagne. Le cousin de Rose. La Bigotte.

ROMAINS (Jules)

1264. JOLIVET (Philippe). — *Le comique dans le théâtre de Jules Romains.* Orbis Litterarum. Vol. 11, 1956, p. 229-36.

ROSTAND (Edmond)

1265. PREMSELA (Martin). — *Cyrano de Bergerac.* **H.T.**, 1957, N° 6.

SCRIBE

1266. DUCKWORTH (C.). — *The historical and dramatic sources of Scribe's « Verre d'eau ».* **Fr. St.**, janv. 1958.

VAUTHIER (Jean)

1267. — *Est-ce cela l'avant-garde en 1958? « Les Prodiges »*, par Jean VAUTHIER (fragments). **F.L.**, N° 714, 1958.

VIGNY (Alfred de)

1268. GEORGE (André). — *Evariste Galois inspirateur de Vigny pour Chatterton.* **N.L.**, N° 1591, 1958.

VOLTAIRE

1269. — Addamiano Natale. *Voltaire*, Roma, Ed. Ali, 1956, in-8°, 783 p.

GRANDE-BRETAGNE

1270. — *The elizabethans.* Introd. by Allardyce NICOLL. New-York, Cambridge, Univ. Press, 1957, VII-174 p.

1271. — *Teatro inglese della Restaurazione et del Settecento. Dryden. Otway. Congreve. Farquhar, Gay, Lillo, Goldsmith, Sheridan.* A cura di Gabriele BALDINI. Firenze, G. C. Sansoni, 1955, in-8°, CXX-891 p.

1272. ALLEN (J.). — *Masters of British drama.* London, Dobson, 1957.

1273. CHAUVIRE (R.). — *L'homme élisabethain.* Bulletin de l'Association Guillaume Budé, 4e Série, N° 3.

CHAPMAN (George)

1275. PAGNINI (M.). — *Norme et motivi nelle poesie e nelle tragedie di George Chapman.* Firenze, Valmartina, 1957, in-8°, 287 p.

ELIOT (Thomas)

1276. FERRARA (F.). — *Introduzione a « Murder in the Cathedral » di T. S. Eliot.* Roma, Signorelli, 1957, in-8°, 70 p.

OTWAY (Thomas)

1277. — *« Don Carlos, Prince of Spain », a tragedy* with an introduction and notes by Pietro DE LOGU. Roma, Signorelli, 1956, in-16, 124 p. Scrittori inglesi. Coll. diretta da G. Baldini.

1278. HUGHES (R. E.). — *Comic relief in Otway's « Venice Preserved ».* Notes and Queries. N° 2, 1958.

SHAKESPEARE (William)

1279. DORT (Bernard). — *« Coriolan », pièce fasciste?* **T.P.**, N° 29, 1958.

1280. FILIPOVIC (Rudolf). — *Shakespearova Ilirija.* Filologija [Zagreb], 1957, N° 1.
Les sources où Shakespeare puisait ses données sur l'Illyrie.

1281. FRIEDMAN (F. S.) et (W. F.). — *The Shakespeare Ciphers examined.* Cambridge, Univ. Press, 1957, 27 p.

1282. HALLIDAY (F. E.). — *The cult of Shakespeare.* London, Duckworth, 1957, 25/-XIII, 218 pp., illus., bibliogr.

1283. JOHNSON (Samuel). — *Preface to Shakespeare, with proposals for printing the dramatic works of William Shakespeare.* London, Oxford University Press, 1957, 3/-63 pp.

1284. LEMARCHAND (J.). — *Alfieri et Shakespeare.* Nouvelle N.R.F., N° 55, 1957.

1285. VECCHI (V.). — *Coriolan, fuori della confusione.* **I.D.**, N° 255, 1957.

SHAW (G. B.)

1286. MANOJLOVIC (Todor). — *Puritanizam Bernarda Soa.* Pozorisni zivot, Beograd, 1957, N° 4.
Le puritanisme de G. B. Shaw.

USTINOV (Peter)

1287. MIGNON (P. L.). — *Peter Ustinov.* L'Avant-Scène, N° 169.

HONGRIE

1288. — *Teatro unghrese.* A cura di Imre Vàrady. Versioni di Folco TEMPESTI. Milano, Ed. Nuova accademia editrice, 1956, in-8°, 397 p., 7 tavv.

1289. MERAY (Tibor). — *La révolte du théâtre hongrois.* Preuves, N° 78, 1957.

INDE

1290. DHINGRA (B.). — *Aspects du théâtre contemporain de l'Inde.* **R.T.**, N° 37, 1958.

1291. GILDER (R.). — *The new theatre in India : an impression.* **E.T.J.**, IX, N° 3.

1292. KALIDASA. — *L'anneau de Çakountala.* **R.T.**, N° 37, 1958.

1293. R. T. — *Pérennité du théâtre indien.* Ibid.

1294. RAY (S. L.). — *The plays of Tagore.* Indo-Asian Culture, N° 1, 1957.

ITALIE

1295. *Analyse des nouvelles pièces italiennes pendant la saison théâtrale* 1956-57. **R.T.I.**, 1957, N° 2.

1296. *Indice del teatro italiano contemporaneo.* **R.**, VII, N° 10.
E. ORANO, P. OTTOLILI, O. PAGLIAI, U. PALMERINI.

1297. *Indice del teatro contemporeano.* Ibid., N° 11.
Alberto PERRINI, Carlo Maria PENSA, Tulio PINELLI, Stefano PIRANDELLO.

1298. APOLLONIO (Mario). — *Il teatro fiorentino del Cinquecento.* In Il Cinquecento (Libera cattedra di storia della civiltà fiorentina. Unione Fiorentina). Firenze, G. C. Sansoni, 1955, in-8°.

1299. *Farsa de Raneo e Tuognio e Beltrame.* Introduzione, testo e commento con traduzione e glossari di Ludovico ZORZI. Padova, G. Randi, 1956, in-16, LVI-67 p.

1300. RICCOBONI (Luigi). — *Storia del teatro italiano.* Prefazione e traduzione di Tommaso SORBELLI. Modena, Tip. Artioli, 1955, in-8°, fig. 67 p.
Biblioteca della Deputazione di Storia patria per le antiche provincie modenesi, N° 10.

1301. *Teatro e risorgimento, con un appendice bibliografica.* Genova, Ed. Centro per il teatro dell' Università di Genova, 1956, in-8°, 66 p.
Roberto REBORA : *Teatro e risorgimento in Italia.* Giovanni CATTANEI : *Su alcuni testi del teatro del Risorgimento.*

1302. *Teatro (II) italiano del dopoguerra* a cura di Vito PANDOLFI. . Parma U. Guanda, 1956, in-8°, XI-707 p.

1303. *Teatro italiano (II). Dal dramma pastorale al Settecento.* A cura di Silvio D'AMICO. Milano, Ed. Nuova Accademia editrice, 1955, in-8°, 767 p., 10 tavv.
DELLA PORTA (Giambattista) : l'Astrologo. TASSO (Torquato) : Aminta. GUARINI (Giambattista) : Il Pastor Fido. BUONARROTI (Michelangelo) : La Tancia. MAFFEI (Scipione) : Merope. METASTASIO (Pietro Trapassi) : Didone abbandonata. Olimpiade.

1304. *Teatro Italiano (III). Da Goldoni al romanticismo.* A cura di Silvio D'AMICO. Milano, 1956, in-8°, 1007 p., id., 9 tavv.
GOLDONI (Carlo) : La Locandiera & il Campiello. Le Inquietudini di Zelinda. GOZZI (Carlo) : L'augelin Belverde. GALIANI (Ferdinando) : Socrate immagi-

nario. ALFIERI (Vittorio) : Saul, Mirra. MANZONI (Alessandro) : Adelchi. GIRAUD (Giovanni) : Il galantuomo per transazione. BON (Francesco Augusto) : Ludro e la sua gran giornata. FERRARI (Paolo) : Goldoni e le sue sedici commedie nuove.

1305. TOSCHI (Paolo). — *Le origini del teatro italiano.* Torino, G. Einaudi, 1955, in-8°, XIV-769 p., 30 tavv.
Collezione di studi religiosi, etnologici, etimologici e psicologici, 27.

1306. VAGLIA (Ugo). — *Della tragedia bresciana.* Brescia. Tip. Filli Geroldi, 1956, in-8°, fig., 103 p. con 1 tavv.
Suppl. ai » Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1956 ».

ALEARDI (Aleardo)

1307. — *Una « Francesca da Rimini » inedita* a cura di Alberto CHIARI. Studi Letterari. Miscellanea in onore di Emilio Santini. Palermo, U. Manfredi, 1956.

ALFIERI (Vittorio)

1308. — « *Agamennone* ». Commentato esteticamente da Dante BIANCHI. Firenze, R. Sandron, 1956, in-16, 104 p.

1309. — « *Agamennone* ». « *Oreste* ». Con introduzione e note di Alfredo BARILA. Messina-Firenze, G. d'Anna, 1956, in-16, 143 p.

1310. — *Tragedie.* Edizione critica a cura di Carmine JANNACO. *Vol. IV :* « *Virginia* ». Testo definitivo e redazioni inedite. Asti, Ed. « Casa d'Alfieri », 1955, in-8°, 325 p.

1311. — *Tutte le tragedie. Vol. II :* « *Ottavia* », « *Timoleone* », « *Merope* », « *Agamennone* », « *Oreste* ». *Vol. III :* « *Rosmunda* », « *Maria Stuarda* », « *La Congiura dei Pazzi* », « *Don Garzia* », « *Agide* ». Note a cura di G. R. CERIELLO. Milano, A. Rizzoli, 1956, in-16, 416 et 380 p.

1312. — *Vita di Vittorio Alfieri scritta da esso.* Roma, Ist. Poligrafica dello Stato, 1956, in-8°, 283 p.

1313. CAPPUCCIO (Carmelo). — *Vittorio Alfieri,* in I Classici italiani nella storia della critica. Opera diretta da Walter BINNI. *Vol. II : Da Galileo a d'Annunzio.* Firenze, Ed. La Nuova Italia, 1956, in-8°.

1314. MAIER (Bruno). — *Vittorio Alfieri* in Letteratura italiana : I Maggiori. Milano, C. Marzorati, 1956, in-8°.

1315. RUSCHIONI (Ada). — *Introduzione al teatro alfieriano.* Milano, Ed. Pleion (Lit), 1956, in-8°, 91 p.

ARETINO (Pietro)

1316. — « *La Talanta* ». A cura di Carla CREMONESI. Milano, A. Rizzoli, 1956, in-16, 268 p.

ARIOSTO (Lodovico)

1317. ARIOSTO (L.). — « *Orlando furioso* ». A cura di P. PAPINI. Firenze, Sansoni, 1957, in-8°, XXIII-702 p.

1318. MARTI (Mario). — *Lodovico Ariosto* in Letteratura italiana : I Maggiori. Milano, C. Marzorati, 1956, in-8°.

BENELLI (Sem)

1319. SPOLETTI (Domenico). — *Sem Benelli e il suo teatro.* Reggio Calabria, Ed. Filt. (Federazione Italiana liberi Intellettuali), 1956, in-8°, 55 p.

BETTI (Ugo)

1320. — *Teatro postumo.* « *Acque turbate* ». « *L'aiuola bruciata* ». « *La fuggitiva* ». Prefazione di Achille FIOCCO., Bologna-Rocca, S. Casciano, L. Cappelli, 1955, in-8°, 209 p.

CASELLA (Alberto)

1321. RIDENTI (L.). — *Alberto Casella.* **I.D.**, N° 253, 1957.

D'ANNUNZIO (Gabriele)

1322. ANTONELLI (Sergio). — *Gabriele d'Annunzio.* in I Classici italiani nella storia delle critica. Opera diretta da Walter BINNI. *Vol. II. Da Galileo a d'Annunzio.* Firenze. Ed. La Nuova Italia, 1955, in-8°.

1323. CASNATI (Francesco). — *Sul d'Annunzio*, presentazione di Aberto CHIARI. Milano, G. Marzorati, 1956, in-8°, IX-67 p.

1324. DE MICHELIS (Eurialo). — *Tesi su d'Annunzio.* Roma, Ed. Gisondi, 1956, in-16, 72 p.

. SIMONI (Renato). — *Gabriele d'Annunzio; il teatro e gli attori.* **I.D.**, N° 255, 1957.

DE FILIPPO (Eduardo)

1325. GRASSI (E.). — *Eduardo de Fillipo e la scuola dei comici napolitani.* **I.D.**, N° 253, 1957.

DURSI (Massimo)

1326. GUAZZOTTI (G.). — *« Bertoldo e la sua corte ».* Ibid.
Massimo Dursi et sa pièce Bertoldo a sua Corte.

FABBRI (Diego)

1327. MIGNON (P. L.). — *Diego Fabbri.* L'Avant-Scène, N° 171.

FOSCOLO (Ugo)

1328. BINNI (Walter). — *Ugo Foscolo*, in I Classici Italiani nella storia della critica. Opera diretta da Walter BINNI. *Vol. II : Da Galileo a d'Annunzio.* Firenze, La Nuova Italia, 1955, in-8°.

GOLDONI (Carlo)

1329. — *« La Locandiera ».* Introduzione e commento a cura di Guido VITALI. Nuova Edizione. Firenze, Ibid. 1955, in-16, XI-95 p.

1330. — *« La moglie saggia ».* Commedia in tre atti. Introduzione e commento di Eugenio LEVI. Milano, C. Signorelli, 1956, in-8°, 68 p.

1331. BECCARO (F. de). — *Le vrai Goldoni.* **Th. A.**, N° 6, 1958.

1332. BRAGAGLIA (A. G.). — *Goldoni und die Commedia dell'Arte.* **M.K.**, 1957, N° 4.

1333. ORTOLANI (Giuseppe). — *Goldoni e la gondola*, in La Gondola. A cura di Gino DAMERINI. Venezia, Ed.ig. Tip. Nuova editoriale, 1956, in-8°, f

1334. PRENEN (H. L.). — *Carlo Goldoni*, 1707-1789. **H.T.**, 1957, N° 5.
A l'occasion de la représentation de Arlecchino Servitore di due Padrone *donnée par le Piccolo Teatro de Milano au Holland Festival 1957 (VI).*

1335. RHO (Edmondo). — *Carlo Goldoni*, in Letteratura italiana : I maggiori. Milano, C. Marzoratti, 1956, in-8°.

1336. ZAMPIERI (Filippo). — *Carlo Goldoni*, in I Classici Italiani nella storia della critica. Opera diretta da Walter BINNI. *Vol. II : Da Galileo a d'Annunzio.* Firenze, Ed. La Nuova Italia, 1955, in-8°.

GUARINI (Battista)

1337. CERINI (M.). — *L'ombra di un capolavoro. Il « Pastor Fido » del Guarini.* Letterature Moderne, VII, N° 4.

JACOPONE DA TODI

1338. — *Le Laude.* A cura di Luigi Fallacara. Firenze, Ed. Laf. Libr. ed fiorentina, 1955, in-16, XV-379 p., 12 tavv.

MACHIAVELLI (Niccolò)

1339. MONTANARI (Fausto). — *Niccolò Machiavelli e Franceso Guicciardini* in Letteratura Italiana : I Maggiori. Milano, C. Marzorati, 1956, in-8°

MANZONI (Alessandro)

1340. — *Liriche e tragedie.* Scelte e commentate da Aurelia Accame BOBBIO. Roma, A. Signorelli, 1956, in-8°, XVI-247 p.

1341. MARGIOTTA (Giacinto). — *Dalla prima alla seconda stesura dell'Adelchi. Studio comparativo.* Firenze, F. Le Monnier, 1956, in-16, XI-133 p., 8 tavv.

1342. SANSONE (Mario). — *Alessandro Manzoni.* In I Classici Italiani nella, storia della Critica. Opera diretta da Walter BINNI. *Vol. II : Da Galileo a d'Annunzio.* Firenze, Ed. La Nuova Italia, 1955, in-8°.

MARCELLO (Benedetto)

1343. — *Il teatro alla moda.* Prefazione e note di Andrea D'Angeli. Milano G. Ricordi e C. 1956, in-8°, fig. XX-136 p., 1 tav.

METASTASIO (Pietro)

1344. — *Drammi scelti.* A cura di L. Marcolongo-Gionzer. Roma, Ed. Cremonese, 1955, in-16, XXVII-303 p.

1345. ROMAGNOLI (Sergio). — *Pietro Metastasio.* In I *Classici Italiani nello storia della critica.* Opera diretta da Walter Binni. *Vol. II : Da Galileo a d'Annunzio.* Firenze, Ed. La Nuova Italia, 1955.

MONTI (Vincenzo)

1346. FONTANA (Lorenzo). — *Vincenzo Monti.* Ibid.

PERSOGLIO (Luigi)

1347. — *I pastoi â — o Presepio.* 3 atti. 2a ristampa a cura di Mario Mazzoni. Genova, Tip. Buona Stampa, 1955, in-16, 56 p.

PIRANDELLO (Luigi)

1348. PERSONE (Luigi M.). — *Pirandello.* In Annuario del Liceo scientifico statale « Luigi Siciliani ». A cura di Renato Caligiuri. Catanzaro Tip. Sordomuti, 1956, in-8°.

1349. DE SANTIS (G. B.) — *Le ragioni della commedia « Sei personaggi in cerca d'autore ».* Città di Castello, Tip. Unione Arti Grafiche, 1956, in-8°, 24 p.

1350. LAUBREAUX (R.). — *Henri IV, la tragédie de l'homme seul.* **Th. A.**, N° 5, 1958.

1351. RIETTY (R.). — *Poor Pirandello.* **D.**, Autumn 1957.

ROSSO DI SAN SECONDO (Pier Maria)

1352. — « *La Roccia e i monumenti* ». 3 atti. **Palsc.**, N° 66, 1957.

1353. FRATEILI (A.). — *Omaggio a Rosso di San Secondo.* Ibid.

1354. LUONGO (G.). — *Riccordo di Rosso di San Secondo.* Ibid.

TASSO (Torquato)

1355. — « *La Gerusalemme liberata* ». A cura di S. Ferrari. Ed. nuova. a cura di P. Papini. Firenze, Sansoni, 1957, in-16, XII - 268 p.

1356. — « *Aminta* ». « *Favola boscareccia* ». A cura di Pia Piccolo Addoli. Milano. A. Rizzoli, 1955, in-16, 96 p. Biblioteca universale Rizzoli, 976.

1357. — *Opere.* A cura di Bortolo Tommaso Sozzi. *Vol. II : Dal « Rinaldo » dalle « Rime », « Aminta », « Il re Torrismondo », « Rogo Amoroso », dal « Mondo creato ».* Torino, U.T.E.T., 1956, in-8°, 528 p., 6 tavv. Classici Italiani. Coll. diretta da F. Neri e M. Fubini, Vol. 45.

1358. GETTO (Giovanni). — *Torquato Tasso.* In Letteratura Italiana : I Maggiori, Milano, G. Marzorati, 1956.

TORELLI (Achille)

1359. MINERVINI (Roberto). — *Achille Torelli ricordato il* 28 *maggio* 1956 *al teatro Mediterraneo.* Napoli, Ed. Azienda autonoma di soggiorno, cura e turismo, 1956, 4°, fig., 23 p.

VERGA (Giovanni)

1360. LAMPASONA (Ignazio). — *Verga poeta dei vinti.* Milano, M. Castaldi, 1956, in-16, 156 p.

1361. NAVARRIA (Aurelio). — *I. Le opere giovanili di Giovanni Verga. II. Lettura del Mastro Don Gesualdo.* In Studi di A. Navarria, C. Polidori, V. Quilici, G. Zagarrio. (Istituto Tecnico commerciale a indirizzo mercantile « Emanuele Filiberte ». Firenze). Firenze, 1956, in-8°.

1362. SANTANGELO (Giorgio). — *Giovanni Verga.* In : I Classici Italiani nella storia della critica. Opera diretta da Walter Binni. *Vol. II : Da Galileo a d'Annunzio.* Firenze, Ed. La Nuova Italia, 1955, in-8°.

VIVIANI (Rafaele)

1363. TREZZINI (L.). — *Ho riscoperto Viviani dice Nino Taranto.* **Palsc.**, N° 66, 1957.

PAYS-BAS

1364. LAMPO (Hubert). — *La logique de l'absurdité... dans l'œuvre d'un jeune auteur dramatique flamand.* **H.T.**, 1957, N° 6.

PAYS SCANDINAVES

IBSEN (Henrick)

1365. — *André Reybaz parle d'Ibsen.* **L.F.**, N° 709, 1958.

STRINDBERG (August)

1366. REBELLO (L. F.). — *O Holandês, de Strindberg.* Vertice, N° 170, 1958.

ABELLS (Kjeld)

1367. KISTRUP (Jens). — *Fra Silkeborg til Iselo. Linien i og Baggrunden for Kjeld Abells Efterkrigs-Dramatik.* Dansk Udsyn. Arg. 36, 1956, p. 178-92.

K. A. (auteur dramatique danois) et ses drames après la guerre.

POLOGNE

1368. MARKIEWICS (Z.). — *Dokola « Konfederatóv Barskich » Mickiewicza.* **Pa. T.**, 1957, N° 2.

Les diverses transformations des Confédérés de Bar, *remaniements de* G. Sand, Vigny, Mme d'Agoult. *Démarches diverses auprès de* Bocage, Harel, *pour une représentation à la Porte Saint-Martin. Le manuscrit fut en partie égaré à la Revue Indépendante.*

1369. SANDAUER (A.). — *Dramaturges polonais de l'avant-garde.* Preuves, N° 78, 1957.

PORTUGAL

1370. — *Teatro portoghese e brasiliano.* A cura di Giuseppe Carlo Rossi. Milano, Ed. Nuova Accademia Editrice, 1956, in-8°, 403 p., 7 tavv.

CAMOES (Luis de)

1371. CIADADE (H.). — *Luis de Camoes, III. Os autos e o teatro do seu tempo; as cartas e seu conténdo biográfico.* Lisbonne, Liv. Bertrand, 1956, VIII-169 p.

SUISSE

DURRENMATT (Friedrich)

1372. BROCK-SULZER (E.). — *Dürenmatt et le théâtre suisse.* Preuves, N° 78, 1957.

TCHÉCOSLOVAQUIE

1373. GOETZ (Frantisek). — *La logique de l'évolution du drame tchèque au cours des dix années après la Libération* (Vyvojová logika ceského dramata v desetiletí po osvobození), revue Divaldo, VI/341.

JIRASEK (Alexis)

1374. KOPECKY (Jan). — *Drames hussites de Alois Jirásek sur la scène contemporaine* (Husitská dramata Jiráskova v dnesním divadelnictví), ibid., II/605.

1375. NEJEDLY (Zdenek). — *Les drames de Jirásek* (Jiráskova dramata), ibid., II/575.

U.R.S.S.

1376. — *Le Théâtre russe au* XIX^e^ *siècle.* In Contributions à l'histoire russe, Cahiers d'Histoire Mondiale, 1957.

1377. — *Teatro sovietico.* A cura di Andrea Jemma. Biella, Alce, 1957, in-8°, 433 p.

DOSTOIEWSKI

1378. CAMUS (A). — *Dostoïewski prophète du* XX^e^ *siècle.* Spectacles, 1958, N° 1.

1379. GOURFINKEL (Nina). — *Dostoïewski dramaturge.* Ibid.

KATAEV (V.)

1380. — *Entretien Kataev - Gabriel Arout.* **L.F.**, N° 706, 1958.

MAIAKOWSKI (W.)

1381. — *Gut und Schön.* Berlin, Volk und Welt, 176 p.

TOLSTOI (Léon)

1382. GUEHENNO (J.). — *Tolstoï : Guerre et Paix avec la mort.* **F.L.**, N° 618, 1958.

YOUGOSLAVIE

1383. KALAN (Filip). — *Evropeizacija Slovenska Gledaliske Kulture.* In : Linhartovo Isrocilo, Ljubljana, 1957.

Résumés en français, anglais, russe. Européanisation de la culture théâtrale slovène.

1384. KOBLAR (France). — *Slovenska dramatika Izrocelo Antona Tomaza Linharta.* Ibid.

Résumés en français, anglais, russe. A. T. Linhart, F. Levstik, A. Medved, O. Zupancic, A. Novacan, B. Kreft, J. Stritar, J. Vosnjak, I. Cankar, A. Kraigher, A. Leskovec.

1385. PANTIC (Miroslav). — *Stara dubrovacka maskerata « Trznicam ».* Sarajevo, 1956, 23 × 16,5, 105-111 p.

Une mascarade ragusaine d'un auteur anonyme du commencement du XVIII*e siècle; notices bibliographiques; tiré à part du « Pitanja knjizevnosti i jezika ». Vol. III, N° 1-2.*

BENETEVIC (Martin)

1386. KOLENDIC (Anton). — *Komediograf Martin Benetevic.* Republika [Zagreb], 1957, N° 4.

M. B. *auteur croate du* XVI*e siècle.*

KRAIGHER (Alojz)

1387. RUDOLF (Branko). — *Beseda o Cankarjevoj oceni « Skoljke » in Kraigherju dramatiku.* Nasa sodobnost [Ljubljana], 1957, N° 5.

LEBOVIC (Djordje), OBRENOVIC (Aleksandar)

1388. STARDELOV (Georgi). — *« Nebeski odred », edna egzistencijalisticka drama par exellens.* Sovremenost [Skopje], 1957, N° 6.

La pièce de Dj. Lebovic et A. Obrenovic, drame existentialiste par excellence.

LINHART (Anton Tomaz)

1389. PIRJEVEC (Dusan). — *Zgodovina slovenskega slovstva.* Nasa sodobnost [Ljubljana], 1957, N° 6.

Aperçu critique sur la présentation de l'œuvre de Linhart dans le manuel « Histoire de la littérature slovène ».

1390. TRAVEN (Janko). — *Prireditelji Linhartove Zupanove Micke.* Gledaliski list SNG Drama v Ljubljani, 1957, N° 11.

Les rédacteurs du texte de la comédie de Linhart : M. Kastelic, J. Bleiweis, F. Govekar.

PALMOTIC (Junije)

1391. KOLENDIC (Petar). — *Jedna srpska melodrama o Andromedi.* Beograd, Nauceno de lo, 1957. 24 × 16,5, 69 p. (Posebna izdanja S. A. N. Knj. 254. Odeljenje literature i jezika, knj. 6.)

Sur le manuscrit d' « Andromède » attribué à J. Palmotic, *poète croate de Raguse; résumé en russe.*

POPOVIC (Jovan Sterija)

1392. DOTLIC (Luka). — *Sterija u repertoaru nasih pozorista.* (Istoriski pregled.) Pozorisni zivot [Beograd], 1957, N° 4.

J. St. Popovic au répertoire de nos théâtres : aperçu historique; notices bibliographiques.

1393. KULUNDZIC (Josip). — *Sterija na sceni.* Ibid.

1394. TOKIN (Milan). — *Jovan Sterija Popovic.* Beograd, Nolit, 1956, 20 × 14 cm, 182 p.

VIII

RELATIONS INTERNATIONALES ET LITTÉRATURE COMPARÉE

ALLEMAGNE-ITALIE

1395. BRECHT (Bertolt). — *L'opera da tre soldi.* (Dreigroschenoper) Traduzione di Emilio Castellani. Torino, G. Einaudi, 1956, in-16, p. 156.

ESPAGNE-ALLEMAGNE

1396. PIETSCHMANN (K. R.). — *Calderón auf der deutschen Bühne von Gœthe bis Immermann.* **M.K.**, 1957, N° 4.

1397. ULSAMER (F.). — *Hans Schlegel y la difusion del teatro español en Alemania.* Estudios Escenicos. [Barcelona], I, 1957.

ESPAGNE-FRANCE

1398. CALDERON. — « *Le grand théâtre du Monde* ». [El gran teatro del mundo]. Autosacramental traduit et annoté par Mathilde Pomiès. Paris, Klincksieck. 1957, in-8°, paginé 147-213.

1399. — « *La vie est un Songe* ». [La vda es sueño] id., 84 p.

1400. — « *Le festin de Balthazar* ». [La Cena del Rey Balthazar]. id., paginé 85-147 p.

ÉTATS-UNIS-ITALIE

1401. O'NEILL. — « *Una luna per i bastardi* ». [A moon for the misbegotten], trad. it. de A. Nicozzi. **I.D.**, n° 251-252, 1957.

FRANCE-BELGIQUE

1402. DESCAVES (Pierre). — *Dix ans de collaboration avec le Théâtre Royal du Parc.* **I.T.**, N° 10, 1958.

FRANCE-ITALIE

1403. BERNARD (J. J.). — *Chic et moche.* (La Leçon de français.) Vers. Ital. de L. Scialpi. **I.D.**, N° 253, 1957.

1404. CAMUS (A.). — *Il Malinteso.* Version ital. di V. Pandolfi. **S.**, N° 138, 1957.

1405. CROMMELYNCK (F.). — *Teatro.* Trad. di C. Sbarbaro, M. Bontempelli e L. Gigli. Milano, Bompiani, 1957, in-8°.

1406. FEYDEAU (G.). — *Il Tacchino* (Le Dindon). **I.D.**, N° 254.

1407. MOLIERE. — « *Il Tartufo* » . « *Il Malato immaginario* ». A cura di Mario Bonfantini. Milano-Verona, A. Mondadori, 1956, in-16, 208 p.

FRANCE-TURQUIE

1408. HUGO (Victor). — *Hernani.* Trad. Cemil Meric. Istanbul, Maarif basimevi, 1956, in-8°, VI-184 p. (Dünya edebiyatindan tercümeler. Fransiz klasikleri, 211.)

GRANDE-BRETAGNE-AMÉRIQUE LATINE

1409. SELLMAN (P. M.). — *The Old Globe's sixth season in san Diego.* **Sh. Q.**, VII, N° 4.

GRANDE-BRETAGNE-ESPAGNE

1410. UNGERER (G.). — *Anglo-spanish relations in Tudor literature.* Berne, Schweizer Anglistische Arbeiten 38 Bd, 1956, 231 p., bibliographie.

La Célestine. *The Elizabethan Courtier. Shakespeare and Spain.*

GRANDE-BRETAGNE-FRANCE

1411. SHAKESPEARE. — « *Richard III* ». Adaptation de Charles Antonetti. **E.T.**, N°s 42-43, 1957.

GRANDE-BRETAGNE-ITALIE

1412. SHAKESPEARE. — « *La tragedia di Re Riccardo III* ». A cura di G. Baldini, Roma, Signorelli, 1957, in-8°, 276 p.

1413. — « *La bisbetica dommata* ». Trad. di U. Dettore, Milano, Rizzoli, 1957, in-16, 89 p.

1414. — « *Misura per Misura* ». Trad. di C. V. Lodovici, Torino, Einaudi, 1957, in-16, 144 p.

1415. — « *Amleto.* Trad. di Cesare Vico Lodovici. Torino, G. Einaudi, 1956, in-16, 206 p. Piccola biblioteca scientifico letteraria, 75.

1416. — « *Re Enrico IV, Ia Parte* » (Traduzione Italiana con testo inglese a fronte). Roma, A. Signorelli, 1956, in-8°, 225 p., 1 tavv.

Le opere di Shakespeare in versione italiana con testo a fronte a cura di G. Baldini, I.

1417.— « *Re Lear* ». Trad. di Cesare Vico Lodovici. Torino, G. Einaudi, 1956, in-16, 188 p. Piccola Biblioteca scientificoletteraria, 76.

1418. — *Storie inglesi.* « *Re Enrico VI* ». *Con tutt'intera la contesa fra le due*

famiglie di Lancaster e York. The First, the Second, the Third Part of King Henry the Sixth. Traduzione di Gabriele Baldini. Milano, A. Rizzoli, 1955, in-16, 342 p. Biblioteca universale Rizzoli, 931-934.

1419. — *Storie inglesi.* « *La tragedia di Re Riccardo III* ». Traduzione di Gabriele Baldini. Milano, Ed. Tip. Rizzoli, 1956, in-16, 152 p. Biblioteca universale Rizzoli, 1006-1007.

1420. — *Il teatro di Shakespeare.* Tradotto da Carlo Rusconi e illustrato da J. Reynolds, E. Delacroix, H. Fusell. Roma, Ed. Libri utili Astra, 1956, in-8°, fig., 2 Vol..

1421. — « *La Tempesta* ». Traduzione di Salvatore Quasimodo, Introduzione di Luigi Berti, Torino, G. Einaudi, 1956, in-16, XIV-1081 p. Universale Einaudi 23.

1422. — *Tragedie scelte* (Macbeth. Re Lear. Romeo e Giulietta, Otello, Amleto). Traduzione di Carlo Rusconi. Roma, Ed. Cremonese, 1955, in-16, XII-499 p.

1423. SHAW (G. B.). — « *La professione della Signora Warren* ». Traduzione di Corrado Pavolini. Milano, Ed. Tip. Rizzoli, 1956, in-16, 171 p. Biblioteca universale Rizzoli, 1021-1022.

1424. — *Tre commedie per puritani.* Il discepolo del diavolo. Cesare e Cleopatra. La conversione del capitano Brassbound. Unica traduzione autorizzata di Paola Ojetti. Milano-Verona, A. Mondadori, 1956, in-16, 379 p. Biblioteca Moderna Mondadori, 446.

1425. — *Le tre commedie sgradevoli.* Le case del vedovo. L'uomo amato dalle donne. La professione della Signora Warren Unica traduzione autorizzata dall'inglese di Paola Ojetti. Milano-Verona, A. Mondadori, 1956, in-16, 274 p. Biblioteca Moderna Mondadori.

1426. — « *Candida* ». Trad. di C. Pavolini, Milano, Rizzoli, 1957, in-16, 93 p.

1427. SHERIDAN (R. B.). — « *La scuola della maldicenza* ». Trad. di P. Ojetti. Milano, Rizzoli, 1957, in-16, 186 p.

GRANDE-BRETAGNE-POLOGNE

1428. DEBNICKI (A.), GORSKI (R.). — *Bernard Shav na scenach polskich.* **Pa. T.**, 1957, N° 2.

GRANDE-BRETAGNE-PORTUGAL

1429. PASTERNAK (B.). — *Como eu traduzi Shakespeare.* Vertice, N° 171, 1957.

GRANDE-BRETAGNE-YOUGOSLAVIE

1430. GRUEN (Herbert). — *Najlepse dozivet je. Iz dnevnika po gostovanju Shakespearovega Spominskega gledalisca iz Stratforda v Zagrebu.* Nasi razgledi [Ljubljana], 1957, N° 12.

La tournée du Théâtre de Stratford en Yougoslavie : la représentation de Titus Andronicus *à Zagreb.*

ITALIE-AUTRICHE

1431. HADAMOVSKY (F.). — *Die Commedia dell'Arte in Osterreich und ihre Wirkung auf das Wiener Volkstheater.* **M.K.**, 1957, N° 4.

ITALIE-FRANCE

1432. PIRANDELLO. — *Théâtre, VIII.* Paris, Gallimard, 1958.

Ou d'un seul ou d'aucun.. L'amie des femmes. On ne sait comment Lazare. C'était pour rire. Eve et Line. Le devoir du Médecin.

ITALIE-GRANDE-BRETAGNE

1433. PIRANDELLO (Luigi). — « *The man with the flower in his mouth* ». Version anglaise d'Eric Bentley. The Tulane Drama Review. Vol. I, N° 3.

IRLANDE-ITALIE

1434. SYNGE (J. M.). — « *Il furfantello dell'ovest* ». Trad. di C. Linati. 2ème ed., Milano, La Fieccola, 1956, in-16, 146 p.

PAYS-SCANDINAVES-PORTUGAL

1435. REBELLO (Luiz Francisco). — « *O Holandês* », *de Strindberg.* Traduction et introduction. « Vertice, Coimbra, N°s 170 et 171, 1957.

PAYS SCANDINAVES-TURQUIE

1436. IBSEN (Henrik). — « *Hedda Gabler* ». Trad. Tunç Yalman. Istanbul, Vatan Gazetecilik ve Matbaacilik T.A.S., 1957, in-8°, 101 p., (Haldun Dormen Tiyatro su yayinlari : 1.)

U.R.S.S.-FRANCE

1437. AROUT (Gabriel). — *J'ai choisi l' « Idiot ».* Spectacles, 1958, N° 1.
A propos de son adaptation pour la scène.

1438. TCHEKHOV (A. P.). — *Théâtre.* Paris, Denoël, 1958, 410 p.
*L'art théâtral de T. Préface d'*A. Barsacq. Le chant du Cygne. L'ours, une demande en mariage, Le tragédien malgré lui, La noce, Le jubilé, Les méfaits du tabac, *trad. d'*A. Barsacq. Ivanov, *trad.* d'Antoine Vitez. La Mouette, Oncle Vania, La Cerisaie, *trad. de* Georges *et* Ludmilla Pitoeff Les trois sœurs, *trad. de* G. *et* L. Pitoeff *et* Pierre Jean Jouve.

U.R.S.S.-ITALIE

1439. *Teatro russo. Raccolta di drammi e commedie.* A cura di Ettore Lo Gatto. Milano, V. Bompiani, 1955, in-8°, XV-1463, 18 tavv.

1440. BORGHESE (Daria). — *Gogol a Roma.* Firenze, Sansoni, in-8°, 165 p.

1441. DOSTOIEWSKI (F.). — *« I Demoni ».* Adapt. italienne de Diego Fabbri, **I.D.**, N° 255, 1957.

U.R.S.S.-TCHÉCOSLOVAQUIE

1442. HAJEK (Jiri). — *Gogol et le théâtre tchèque* (Gogol a ceské divadlo), revue Divadlo, III/193.

1443. VILIMEK (Jiri). — *Histoire des pièces de Maxime Gorki chez nous*, revue Diivadlo, II/459 (Historie her M. Gorkého u nás).

IX

THÉATRE NON PROFESSIONNEL

a) Théâtre Amateur

1444. *Ten talents in the american theatre.* Edited with an introduction by David H. Stevens. Univ. of Oklahoma Press, 1957, X-299 p.
Barclay Leathem, Robert E. Gard, Paul Baker, Frederic Mc Connell, Gilmor Brown, Margo Jones, Alan Schneider, Paul Green, George Izenour, Leslie Check, Jr Seven. *Le Théâtre amateur américain* 1930-1950.

1445. *La coupe Léo Lagrange.* **E.T.**, N°s 42-43, 1957.

1446. *Dramski prirucnik.* Beograd, Centralni komitet Narodne omladine Srbije, 1957, 20 × 14, 97 p. ill.
Manuel dramatique à l'usage des amateurs.

1447. *Filodrammatica. Paolo Ferrari* 1905-1955. (Busto Arsizio). Tip. Arti Graf. Bustesi, 1955, in-8°, 63 p., 8 tavv.

1448. *Premio. Maria Melato* 1956, *Reggio Emilia.* VI rassegna nazionale d'arte drammatica, sotto gli auspici dell'amministrazione comunale, dell'ente nazionale assistenza lavoratori (E.N.A.L.), dell'ente provinciale per il turismo e dell'amministrazione provinciale, 20 Ottobre - 9 Dicembre 1956. Reggio Emilia. Ed. Federazione Nazionale gruppi di arti drammatica, 1956, in-8°, fig., 86 p., 3 tavv.

1449. BROWNE (I.). — *Amateurs at Monte Carlo.* **D.**, Winter, 1957.

1450. BUSONI (Manlio). — *Manuale del filodrammatico.* Roma, Ed. 5 Lune, 1956, in-8°, 32 p.

1451. KWIECENSKI (Z.). — *Teatr ochotniczy w Polsce.* **Pa. T.**, 1957, N° 2.
Histoire du Théâtre amateur en Pologne [Résumé en français].

1452. LETELLIER (C.). — *Les stages nationaux d'art dramatique.* Documents d'actualité, N° 23, 1957.

1453. *Les stages nationaux d'été.* **E.T.**, N°s 42-43, 1957.

b) Théâtre Scolaire et Universitaire

1454. *La salle de spectacle de l'Amicale Laïque.* N° Spécial de l'Ufoléa, N°s 111-112, 1957.
Construction, équipement.

1455. DAINVILLE(F. de). — *Le Théâtre dans nos Collèges d'antan.* Entre nous, N° 202, 1958.

1456. LAURAS (A.). — *Les tribulations d'un professeur.* Ibid.
En présence des velléités de ses élèves voulant monter une pièce.

1457. POPLATEK (Jean). — *Studia z dziejów Jezuickiego teatru szkolnego w Polsce.* Ossolineum. Wroclaw, 1957, 225 p., ill.

Etude sur le théâtre jésuite en Pologne aux XVI^e^ *et* XVII^e^ *siècles fondée sur 175 documents dont 75 se rapportent à la Pologne.*

1458. ROLIN (A.). — *Le Théâtre Scolaire au* XX^e^ *siècle.* Entre nous, N° 202, 1958.

1459. VAN DER MEULEN (B.). — *La formation par le jeu dramatique.* Ibid.

1460. VIAZZI (C.). — *Teatro universitario. I teatri d'Ateneo Milanesi.* **R.**, VII, N° 10.

1461. — *Teatro universitario. Il centro teatrale dell'Università di Parma.* Ibid., VII, N° 11 et 12.

1462. WOOLLEY (B.). — *Drama in boy's Clubs.* **D.**, Autumn 1957.

X

LE THÉATRE POUR LA JEUNESSE ET L'ENFANCE

1463. *Cinema e ragazzi.* Edizione a cura del « Comitato di coordinamento per il cinema, il teatro, la radio et la televisione per ragazzi. Roma, Tip. S. Giuseppe, 1956, in-4°, fig., 32 p.

1464. *Constitution of the American educational theatre association.* **E.T.J.**, IX, N° 4.

1465. *Operating Code of the Children's Theatre Conference.* Ibid.

1466. DACE (W.). — *Opera production and the american educational theatre.* Ibid., IX, N° 3.

1467. GRAVES (Russell). — *The Boston Convention.* Ibid., IX, N° 4.

1468. KESTER (Dorothy). — *The Children's Theatre Conference at Tufts.* Ibid.

1469. KNIGHT (Sara M.). — *How a theatre can serve its schools.* Education, N° 2868, 1958. (Bristol Theatre Royal repertoire supported by School visits.)

1470. LESAGE (E.). — *Quand Franklin va au théâtre.* Entre nous, N° 202, 1958.

Les pièces auxquelles ont assisté les élèves du Collège Franklin à Paris.

1471. MORRISON (J.). — *Educational theatre, a working myth : or, salt for the tail of a magic bird.* **E.T.J.**, IX, N° 4.

1472. TANGERMAN (Elmer). — *Ungdomling teater spelar varje ar.* **N.P.**, H. 8-8-1957, N° 181.

Article sur le Théâtre de la jeunesse à Port Washington.

XI

PANTOMINE, CIRQUE ET MUSIC-HALL MARIONNETTES, OMBRES, etc.

1473. *Acrobazia* [Chine]. **S.**, N° 140, 1957.

1474. PAWLI. — *Marcel Marceau.* Paris, Hoeppner, 1957, 1 Vol., 21 × 27. Texte de présentation et phot.

Le Dompteur, 15 *photographies.* Le Duel dans l'obscurité, 19 *photographies.* Le Manteau, 44 *photographies.*

1475. RAMO (Luciano). — *Storia del varietà.* 59 fotografie. Milano, A. Garzanti, 1956, in-16, 190 p., 10 tavv.

1476. REMY (Tristan). — *Elisa Sergent. (La Reine Pomaré) descendante de Franconi, amie de Baudelaire* (1825-1847). Cirques, série dite Cahiers Tristan Rémy N° 3, 1958.

1477. — *Jean Baptiste Auriol sauteur, danseur de corde, écuyer et clown.* Cirques, II^e^ série, N° 1 [1957], ill.

1478. *Professor Josef Skupa.* **Per. P.**, 1956, N° 4.

1479. *Puppenspiel Reporter.* Ibid., 1956, N° 4, 1957, N° 1.

Nouvelles des troupes de marionnettes dans le monde.

1480. *Il teatro delle ombre.* **S.**, N° 140, 1957.

1481. *Puppet parade.* **P.J.**, IX, N° 3.

Christman Time, Bob BAKER, *productions Nativity,* Bob LONGFIELD.

1482. ARNDT (Fr.). — *Wir schreiben ein Kasperspiel.* **Per. P.**, 1957, N° 2.

1483. BABIC (Ljubo). — *Obrazcov i kazaliste lutaka.* Bulletin Instituta za likovnu umjetnost Jazu [Zagreb], 1957, N° 1.

OBRAZTZOV *et les marionnettes.*

1484. BAKER (B.), WOOD (A.). — *Puppet theater in the round.* **P.J.**, IX, N° 3.

1485. BEZDEK (Z.). — *Grundsätza für die Bearbeitung klassischer Texte.* **Per. P.**, 1957. N° 2.

1486. CECH (F.). — *Einstürzende Mauern auf der Marionnettenbühne.* Ibid., 1957, N° 3.

1487. CERMAK (L.). — *Das kletternde Eichhörnchen.* Ibid. N° 2.

1488. DENNEBORG (H. M.). — *Wir spielen Kasperlitheater.* Zürich, Schweizerischen Jugendschriftenwerk.

1489. EIDAM (Klaus). — *Die Dramatisierung des Märchens.* **Per. P.**, 1956, N° 4. 1957, N°s 1, 2.

1490. HOLCSOVSKY (I.). — *Die Rumpelmaschine.* Ibid., 1957, N° 3.

1491. I. M. — *Bulli e pupi.* **S.**, N° 129, 1957.

1492. FALKNER (F.). — *Allgemeine Grundsätze für den Marionettenbau.* **Per. P.**, 1957, N° 3.

1493. GINZBOURG (S.). — *Le dessin animé et les films de marionnettes.* Moscou, Ac. des Sciences Sociales de l'U.R.S.S. Institut d'Histoire des Arts, 1957, 286 p.

1494. HADAMOWSKY (F.). — *Richard Teschner und sein figurenspiegel.* Wien, E. Wancura, 162 p.

1495. HAVLEK (V.). — *Tornister Puppen.* **Per. P.**, 1957, N° 2.

1496. HAUBOLD (C.). — *Craig and the Marionnette Theater.* **P.J.**, IX, N° 3.

1497. HORAK (Kamil). — *Kompliziertere Hände Sellstgemacht.* **Per. P.**, 1956, N° 4.

1498. KAFTAN (W.). — *Beleuchtungsanlage der Rintelner Handpuppenbühnem* Ibid.

1499. KALAB (J.). — *Die Vorarbeit mit dem Ensemble.* Ibid., N° 3.

1500. LANGER (K.). — *Handpuppenbühne mit Kulissenblättern.* Ibid., 1956, N° 4, 1957, N° 1.

1501. LIEBE (G.). — *Was ist « Puppengemäss ».* Ibid., 1957, N° 3.

1502. MALIK (J.). — *Plastiche Dekorationen aus Streichholzschachteln.* Ibid., 1957, N° 2.

1503. MALIK (J.) et WALKER (L.A.) — *Das Führungskreuz für einen Dresseur.* Ibid.

1504. MELLEMA (R. L.). — *Wayang puppets.* Uitg. koninklijk Instituut voor de Tropen, N° 48.

1505. OBRASTOV (Sergej). — *Il mestiere del burattinaio.* Traduzione di Maria Signorelli. Bari, G. Laterza e F. 1956, in-8°, 249 p., 18 tavv.

Biblioteca dello Spettacolo, diretta da L. CHIARINI, 7.

1506. BRESLASU (Marcel). — *Un mare animator.* (Teatrul lui Obraztov). **Te.**, N° 6, 1957.

Un grand animateur : le théâtre d'Obraztzov.

1507. ARGHEZI (Tudor). — *Cu papusile lui Obraztov.* Ibid., 1956, N° 6.

En compagnie des poupées d'Obraztzov.

1508. OESTREICH (H.). — *Der saubere Spielausschnitt.* **Per. P.**, 1956, N° 4.

1509. POGACNIK (Bogdan). — *Enakopravnost lutk.* Nasi razgledi, Ljubljana, 1957, N° 11.

Tournée de S. Obraztzov à Ljubljana.

1510. PURSCHKE (H. R.). — *Puppenspiel in Deutschland.* Darmstadt, Neue Darmstäder Verlagsanstalt.

1511. — *Zum 150. Geburtstage des Grafen Franz von Pocci.* **Per. P.**, 1957, N° 1.

1512. — *Das tanzende Skelett.* Ibid.

1513. — *Dis « Verpackung » muss besser werden.* Ibid., N° 2.

1514. — *Dekorationen aus Plakaten.* Ibid., N° 3.

1515. RAAB (A.). — *Meine Schulmarionnettenbühne für 30 cm hohe Figuren.* **Per. P.**, 1957, N° 3.

1516. ROHLER (W.). — *Von Kindertheater zur Theatersammlung.* Ibid., N° 2.

1517. SCHRODER (C.). — *Das Fingerloch beim Puppenkopf.* Ibid., 1956, N° 4.

1518. — *Die Drehbühne im Handpuppentheater.* Ibid., 1957, N° 3.

1519. SCHULZ (E.). — *Kasper als Zuschauer.* Ibid., 1957, N° 1.

1520. SKUPA (J.). — *Aus meinem Notizbuch.* Ibid.

1521. SKUPOVA (Jirina). — *Hurvineks Mutter erzählt.* Ibid.

1522. SCHURING (Bill). — *The Salzburg said « No ».* **P.J.**, IX, N° 3.

1523. SLADE (R.). — *You can make a stringpuppet.* London, Faber and Faber.

1524. STRUVER (E.). — *Mein verstellbarer Kulissenhalter für die Freibühne.* **Per. P.**, 1956, N° 4.

1525. THIELE (Paul). — *Gummiverbindungen bei Marionetten.* Ibid.

1526. TVRDEK (Fr.). — *Horizontbeleuchtung mit drei Farben.* Ibid.

1527. — *Der Bajazzo mit Beinen. Der Kletteraffe. Dekorationshalter an der Spielleiste* (nach Fedotow). Ibid., 1957, N° 2.

1528. — *Bodenpraktikabel für Hand und Stabpuppen.* Ibid., N° 3.

1529. — *Färben von Schaumgummi.* Ibid.

1530. — *Perücken aus Filz.* Ibid.

1531. WILLIAMS (L.). — *Die Bein-Schnürung von Rufus Rose.* Ibid., N° 3.

1532. ZALOZIECKIJ (W.). — *Kasperl, seid ihr noch « alle » da?* Ibid., N° 1.

XII

RAPPORTS DU THÉATRE AVEC LES AUTRES ARTS OU TECHNIQUES

a) Musique

1533. — *Il Libro bianco della vita musicale italiano.* Inchiesta del quotidiano «Il Popolo di Milano ». A cura di Riccardo Malipiero. Milano, Ed. Suvini Zerboni, 1955, in-16, 62 p.

1534. — *XIX Maggio musicale fiorentino*, 6 maggio-4 Luglio 1956. Roma, Ed. Propaganda e turismo, 1956, in-4°, fig. 64 p.

1535. — *Musicisti della scuola emiliana.* A cura di Adelmo Damerini e Gino Roncaglia. Per la XIII settimana musicale 16-23 settembre 1958. (Siena, Accademia musicale Chigiana). Siena, Tip. Ticci, 1956, in-8°, 132 p., 5 tavv

1536. — *L'Opéra du Setchouan.* La Chine [Pékin], N° 92, 1958, ill.

1537. — *Précis de Musicologie* par Jacques Chailley avec la collaboration de E. Borrel, C. Brailoin, G. Brelet, S. Corbin, R. Cotte, C. Marcel-Dubois, P. Fortassier, E. Haraszti, A. Hoérée, A. Hodeir, R. Husson, D. Launay, E. Lebeau, F. Lesure, A. Machabey, Roland-Manuel, H. I. Marrou-Davenson, F. Raugel, C. Rostand, A. Schaeffner, R. Siohan, G. Thibault, A. Verchaly et S. Wallon. Paris, Presses Universitaires de France, 1958, 118 p., index.

1538. *Training for opera.* Opera, N° 2, 1958.

1539. ALBECK (Gustav). — *Den Jydske Opera.* 1947-1957. Aarhus. Universitetsforlaget. 1957, 116 p., ill.
Histoire de l'opéra à Aarhus.

1540. ARUNDELL (Dennis). — *The critic at the opera.* London, 1957, 42/-424 pp., ill.

1541. BELLAIGUE (Camille). — *Verdi.* Biografia critica. Traduzione di Roberto Ortolani. Milano, A. Garzanti, 1956, in-16, 86 p.

1542. CAFFARELLI (Filippo). — *Gaspare Spontini. Nel Centenario della morte.* Amor di Roma. (Associazione di Cultura Romana). Roma, Tip. Arte della Stampa, 1956, in-8°, fig.

1543. CENZATO (Giovanni). — *Itenerari verdiani.* Milano, Ceschina, 1955, in-8°, fig. 255 p., 14 tavv.

1544. DEBEVEC (Ciril). — *Zapiski o prenovljeni Tosci.* Gledaliski list SNG v Mariboru, 1957, N° 15.

La Tosca *au Théâtre National de Maribor.*

1545. ESTRADE-GUERRA (O. D'). — *Les manuscrits de « Pelléas et Mélisande ».* Préf. d'A. RICHARD. Paris, La Revue Musicale, 1954, in-4°, 24 p.

1546. FARIO (Emilio). — *Incontro di Mozart con Mantova.* Conversazione tenuta da E. F. nella riunione conviviale del 19 dicembre 1955. A cura del Rotary Club di Mantova. Mantova, « Citem », 1955, in-8°, fig., 13 p.

1547. FLORIO (Livio). — *Rovereto ricorda W. A. Mozart.* 1756-1956. Rovereto, Tip. R. Manfrini (1957), in-8°, 32 p., 6 tavv.

1548. GARGI (Balwant). — *La ópera china : taller de illusión.* Galeria de Artes Plasticos, [Santiago de Cuba], I, N° 3, 1957.

1549. GEDDO (Angelo). — *Donizetti. L'uomo, le musiche.* Bergamo, Ed. della Rotonda, 1956, in-8°, fig. 239 p., 8 tavv.

1550. GIANOLI (Luigi). — *Wagner.* Brescia, Ed. La Scuola, 1956, in-16, 189 p

1551. MANTESE (Giovanni). — *Storia musicale vicentina.* Vicenza, Ed. Banca Cattolica del Veneto, 1956, in-8°, 196 p., 12 tavv.

1552. MASETTI (Ezio). — *Di alcuni aspetti e problemi della musica cinematografica.* Conferenza. Roma, Studio tipografico, 1956, in-8°, 31 p.

Accademia Nazionale di S. Cecilia. Manifestazioni culturali predisposte d'intesa con l'Accademia Nazionale dei Lincei e con l'insigne Accademia Nazionale di San Luca.

1553. MILA (Massimo). — *La nascità del melodramma.* In *Sei-Settencento* (II). Libera Cattedra di storia della civiltà fiorentina; Unione fiorentina. Firenze, G. C. Sansoni, 1956, in-8°, VIII-273 p.

1554. MOZART. — *I : La vita* a cura di Beniamino DEL FABBRO. *II : Le Opere eatrali* a cura di Guglielmo BARBLAN, Giulio CONFALONIERI, Eugenio GARA, Claudio SARTORI. Discografia a cura di Rodolfo CELLETTI. (Volume coordinato da Franco ARMANI). Milano Ed. della Scala, 1955, in-8°, fig., 324 p., 33 tavv.

1555. — *Mozart in Italia.* Mostra commemorativa. Catalogo. Villa Comunale, Aprile-Giugno 1956. Comune di Milano. Celebrazioni mozartiane (1756-1956). Milano, Tip. C. Tamburini, 1956, in-8°, 72 p.

1556. NEJEDLY (Zdenek). — *Les opéras de Smetana* (Zpevohry Smetanovy), Prague, éditions Melantrich, 1949.

1557. PANNAIN (Guido). — *Da Monteverdi a Wagner.* Pagine di storia della Musica, Milano, G. Ricordi e C., 1955, in-8°, 196 p.

1558. PRAZAK (Premysl). — *Les opéras de Smetana* (Smetanovy spevohry), publication en quatre tomes, Prague, Za Svobodu, 1948.

1559. REPACI (Leonida). — *Francesco Cilea.* Palmi, Ed. Biblioteca Comunale, 1954, in-8°, 37 p.

1560. ROGNONI (Luigi). — *Rossini.* Con un'appendice comprendente lettere, documenti, testimonianze, centocinque esempi musicali e sedici tavole fuori testo. Parma, G. Guanda, 1956, in-8°, 416 p., 8 tavv. Biblioteca di Cultura Musicale a cura di G. Cavicchioli, N° 6.

1561. ROLANDI (Ulderico). — *Il libretto di un'opera che... non giunse alla ribalta.* In, Amor di Roma. Presentazione di Romolo TRINCHIERI. Roma, Trip. Arte della Stampa, 1956, in-8°.

1562. RONGA (Luigi). — *Lezioni di storia della musica.* Vol. I. : *Antichità, medio evo e rinascimento.* Roma, Tip. V. Ferri, 1956, in-8°, 144 p.

1563. ROSENTHAL (Harold). — *Opera annual.* N° 4. London, Calder, 25/- 188 pp., illus.

1564. SCHONBERG (Bent). — *De forste trin. Vejen til balletten.* Copenhague. Carit Andersen, 1957, 35 p., ill.

Les premiers pas. Le chemin au ballet. Cours illustré des attitudes fondamentales.

1565. SYCHRA (Antonín). — *De la fonction de l'opéra contemporain* (K otázce funkce soucasné opery). Revue Otázky divadla a filmu, N^{os} 11/93, 190.

1566. TRAVEN (Janko). — *Gustav Mahler v Ljubljani.* Gledaliski list SNG Opera v Ljubljani, 1957, N° 6, ill.

G. Mahler à Ljubljana pendant la saison 1881-82.

1567. *Umberto Giordano.* A cura del Comitatio pro monumenti (prefezione di Giuseppe Pepe). Foggia, Tip. Leone, 1956, in-8°, 46 p., 32 tavv.

Sara GIORDANO : *Gli ultimi anni della sua vita.* Mario GIORDANO : *Mio Padre* Teodoro CELLI *Andrea Chénier, un opera nata sotto una buona stella. Id. : Bedora principessa di un grande sogno.* Giorgio Federico GHEDINI: *Siberia, l'opera prediletta.*

1568. VON FRENCKELL (Ester-Margaret). — *Musical Comedy.* **H.**, 29-7-57, N° 201.

1569. ZANETTI (Emilia). — *XIX Festival internazionale di Musica contemporanea.* 11-22 settembre. Catalogo. (La Biennale di Venezia). Venezia, Ed. « Ente autonomo ». La Biennale di Venezia, 1956, in-8°, fig., XVI-196 p., 12 tavv.

b) Danse et Ballet

1570. *La Danza* [Chine]. **S.**, N° 140, 1957.

1571. *Au quatrième rang du monde pour la qualité, les danseurs de l'Opéra de Paris sont les plus mal payés, mais les compagnies libres sont encore plus défavorisées.* **A.**, N° 660, 1958.

Enquête de Jean Cathelin.

1572. *Accademia nazionale di danza.* Numero unico edito a cura dell'Accademia. (Ministero della Pubblica Istruzione.) Roma, Tip. Scaparro, 1956, in-8°, 52, 47 p.

1573. BOLL (André). — *De l'esthétique du décor de ballet.* Cahiers de la Danse, N° 5, 1958.

1574. CARPITELLA (Diego). — *Ritmi e melodie di danze popolari in Italia.* Conferenza. Roma, Tip. Studio, tip. B. S., 1956, in-8°, 24 p.

1575. CHRISTOUT (F.). — *L'œuvre et l'interprète. Problème de la création chorégraphique.* Revue d'Esthétique, 1956, N° 4.

1576. COFFRANT (A.). — *Pour un T.N.P. de la danse.* Spectacles, 1958, N° 1.

1577. COZANET (G.). — *Jean d'Udine.* Cahier de la Danse, N° 5, 1958.

1578. FORTINI (Arnaldo). — *L'elemento spirituale della danza in un episodio della vita di S. Francesco.* Conferenza tenuta dal Prof. A. F. nell'aula Magna dell'Accademia nazionale di danza il 30 Aprile 1956. Roma, Tip. Sograro, 1955, in-8°, 16 p., 1 tav.

1579. GUEST (Ivor). — *Victorian ballet girl; the tragic story of Clara Webster.* London, A. et C. Black, 1957. 21-136 p. ill., bibl.

1580. HAHOUTOFF (N.). — *Pour un certificat d'aptitude à l'enseignement de la danse.* Cahiers de la Danse, N° 5, 1958.

1581. JOHNSTONE (Mary A.). — *The dance in Etruria.* A. Comparative study. Florence. L. S. Olschki, 1956, in-16, 10 fig., 164 p.

1582. JOVANOVITIS (Mara). — *Ballett.* Scheiwerische Gesellschaft für Theaterkultur, 1957.

43 photos, dessins, répertoire des ballets de Mara Jovanovitis 1939-1957. Bibliographie.

1583. LEOTARD (P. de), DESCOMBEY (M.). — *La danse devant le budget.* Cahiers de la Danse, N° 5, 1958.

1584. LIFAR (Serge). — *J'ai mis un peu de moi-même dans mon dernier ballet : « L'Amour et son destin ».* Spectacles, 1958, N° 1.

1585. PARIS (I.). — *Alexandre Gorsky et le néo-classique.* Cahiers de la Danse, N° 5, 1958.

1586. PLAYFORD (John). — *English dancing master,* 1651; a facsimile reprint with an introduction, bibliography and notes by Margaret DEAN-SMITH. London, Schott, 48 Gt. Marlborough St., W. 1., 1957, 42/- XXXI, 90 pp., ill., bibl.

1587. TASSART (Maurice). — *Bilan de la danse à l'Opéra.* Cahiers de la Danse, N° 5, 1958.

1588. VOGELNIK (Marija). — *Kultura in umetniski izraz gibanja* (Letosnja sezona v ljubljanskih gledaliscih). Nasi razgledi, Ljubljana, 1957, N° 10.

Les ballets et les pantomimes dans les théâtres de Ljubljana en 1956-57.

c) Arts plastiques

1589. KINDERMANN (H.). — *Wir brauchen theatergeschichtliche Ikonographien.* **M.K.**, 1957, N° 4.

1590. LANDI (Angelo Maria). — *Il teatro e le arti del disegno. La scenografia essenziale nel teatro religioso italiano fino al trecento.* Firenze, R. Grossi, 1956, in-8°, fig., 38 p.

1591. MANDER (R.), MITCHENSON (J.). — *Further notes on the porcelain statuette of Richard III.* **T.N.**, Vol. 11, N° 4.

d) Cinéma

1592. — *Annuario del cinema italiano.* Vol. IV e V (1953-1955). A cura di Gino Caserta e Alessandro Ferrau. Edizione internazionale. Roma, Ed. Cinedizione, 2 Vol., in-8°.

1593. — *Centro Sperimentale di cinematografia di Roma.* A cura dell'Ufficio studi del Centro Sperimentale di cinematografia. Roma, Nuova grafica, 1956, in-8°, fig., 56 p.

1594. — *Cinema europeo.* Rivista mensile internazionale, Anno I, N° 1 [Settembre 1956]. Roma, 1956, in-4°, fig., 72 p.

1595. — *Il cinema dopo la guerra a Venezia.* Tendenze ed evoluzioni del film. 1946-1956. A cura di Flavia Paulon. Premessa di Floris L. Ammannati. Roma, Ed. dell'Ateneo, 1956, in-8°, 238 p., 8 tavv.

1596. — *Corriere del cinema.* Quindicinale di attualità. Anno I, N° 1 (15 Aprile 1955). Palermo, 1955, in-8°, fig., 16 p.

1897. — *Film.* Rassegna internazionale di critica cinematografia. Redattori : Flavia Paulon, Umbro Apollonio. Venezia anno I, N° 1, Agosto 1955, in-8°, fig., XX-48 p.

1598. — *Film i omladina.* Beograd, Savet drustva za staranje o deci i omladini Jugoslavije, 1957, in-8°, 232 p.

Le film et la jeunesse; rapports et discussions de la Conférence du Conseil pour la protection de l'enfance de Yougoslavie, tenue à Novi Sad, décembre 1956; *résumé en anglais.*

1599. — *Film danas. Jugoslavenski filmski almanah.* Ur. Stevo Ostojic, Mira Boglic. Zagreb, Kultura, 1957, 20 × 17, 207 p. ill.

Almanach cinématographique yougoslave.

1600. — *Filmens hvem-er-hvem. Politikens filmleksikon.* Red. : Bjorn Rasmussen. Copenhague. Politiken, 1957, 469 p. ill.

Qui est-ce du cinéma?

1601. — *Film-aarbogen* 1957. Red. af Kaj Berg Madsen. Copenhague. Illustrationsforlaget, 1957, 80 p. ill.

Catalogue des films de 1956.

1602. — *Fotodocumentarie* (I) *di « Cinemanuovo ».* Introduzione di Cesare Zavattini. Milano, ed. « Cinema nuovo », 1956, in-4°, fig., 199 p.

1603. — *Index de la cinématographie française.* Paris, La Cinématographie Française, 1956-1957, 4 Vol. in-8°.

1604. — *Note sul cinema dell'U.R.S.S. Carattere del cinema sovietico. Il documentario sovietico. La cinematografia sovietica per i ragazzi.* Roma, Tip. La Stampa Moderna, 1955, in-8°, 46 p.

1605. — *S. M. Eisenstein. Zivot, delo, teorije.* Beograd, Jugoslovenska kinoteka, 1957, 24 × 20 154 p. ill.

Pages choisies de F. Acimovic, V. Pogacic, B. Slijepcevic, D. Stojanovic.

1606. — *Kinematografija* 1956. Zagreb, Filmski v jesnik, 1957, 21 × 15 110 p. ill.

1667. BIANCHI (Pietro). — *L'occhio del cinema.* Milano, Garzanti, 1957, in-8°, 358 p.

1608. BRESSON (R.). — *Le comédien et le « style Bresson ».* **Th. A.**, N° 6, 1958.

1609. CASARES (Maria). — *La comédienne face à la caméra.* Ibid.

1610. CAVALLARO (Giovanni Battista). — *« Senso » di Luchino Visconti.* A

cura di B. CAVALLARO. (Precede : Boito Camillo. Senso. Dallo scartafaccio segreto della contessa Livia). Bologna, L. Cappelli, 1955, in-8°, 214 p., 24 tavv.

1611. CASTELLO (Giulio Cesare). — *Il cinema neorealistico italiano.* Torino, Eri, 1956, in-16, 119 p.

1612. CHIARINI (Luigi). — *La situazione del cinema italiano oggi.* In Quaderni Aci, Associazione culturale italiana, N° 20. Conferenze. Torino Aci, 1956.

1613. DEMBNICKI (Kazimir). — *Revoluci ja i film* (Panorama filmskog stvaranja u Poljskof). Izraz, Sarajevo, 1957, N° 4.
Le développement du film en Pologne.

1614. DHAR (Asha). — *Indian film industry.* Asian Review, N° 195.

1615. EPSTEIN (Jean). — *Spirito del cinema.* Traduzione di Fabio RINAUDO. Roma, Ed. « Bianco e nero », 1956, in-8°, XI-208 p., 12 tavv.

1616. EISNER (Lotte H.). — *Lo schermo demoniaco.* (L'écran démoniaque). Edizione italiana a cura di Mario VERDONE con una filmografia essenziale del cinema tedesco. Traduzione di G. DRUDI e di Mario VERDONE. Roma, Ed. « Bianco e nero », 1955, in-8°, XVI-172 p., 24 tavv.

1617. HUFF (Théodore). — *Charlie Chaplin.* Traduzione di Stefania PUCCINI PICCINATO. Milano-Roma, Ed. F. Lli Bocca, 1955, in-8°, 436 p., 10 tavv.

1618. IHERING (H.). — *Bermerkungen zu Theater und Film.* Sinn und Form, 1957, N° 4.

1619. MARTINI (Stelio). — « *Giulietta e Romeo* » *di Renato Castellani.* Bologna-Rocca S. Casciano, L. Cappelli, 1956, in-8°, fig., 215 p., 16 tavv. Dal soggetto al film. Collana cinematografica diretta da R. Renzi, I.

1620. MECCOLI (Domenico). — *Luigi Zampa.* Roma, Edizioni 5 Lune, 1956, in-8°, 101 p., 8 tavv.

1621. MENARINI (Alberto). — *Il cinema nella lingua. La lingua nel cinema.* Saggi di filmologia linguistica. Milano-Roma, Ed. F.lli Bocca, 1955, in-8°, 208 p. (Collana di Studi cinematografici, 5).

1622. NOBLE (Peter). — *Il negro nel film.* A cura e con un aggiornamento di Lorenzo QUAGLIETTI. Roma, Ed. tip. E.lli Bocca, 1956, in-8°, 319 p., 6 tavv. Saggi, polemiche e testimonianze. Collana diretta da L. Chiarini, 4.

1623. PAOLELLA (Roberto). — *Storia del cinema muto.* Napoli, F. Giannini e Figli, 1956, in-8°, VIII-556 p., 20 tavv

1624. PETRESCU (Camil). — *Intre teatru si cinematograf.* **Te.**, 1956, N° 5.
Entre le théâtre et le cinéma.

1625. RONDI (Brunello). — *Il neorealismo italiano.* (Prefazione di Roberto ROSSELLINI). Parma, U. Guanda, 1956, in-16, 163 p. Collana clandestina a cura di Ugo Guanda, 17.

1626. ROSS (Lillian). — *Processo a Hollywood.* (Picture, a story about Hollywood). Storia del film « La prova del fuoco » di John Huston. 23 fotografie. Traduzione dall'inglese di Giuseppe CALZOLARI. Milano, A. Garzanti, 1956, in-8°, 279 p., 8 tavv.

1627. ROSSI BELLINCAMPI (Giuseppe). — *Tecnica dello scrittore cinematografico.* Abbazia di Casamari, Ed. Tip. La Monastica, 1955, in-8°, 42 p. Pensiero e novità. Collana diretta da G. Rossi Bellincampi.

1628. SICLIER (J.). — *La femme dans le cinéma français.* Paris, Le Cerf, 1957 in-8° cour. 192 p.

1629. SOLMI (Angelo). — *Tre maestri del cinema. Carl Dreyer, René Clair. Charlie Chaplin.* Milano, Ed. Vita e pensiero, 1956, in-8°, 291 p., 9 tavv.

1630. STURIALE ROMANO (Vito). — *Vocabolario del cinema.* Prefazione di Jone Della CARPAGNA. Catania, Ed. Panorama, 1956, in-8°, 35 p.

1631. VERDONE (Mario). — *Piccola storia del cinema.* Roma, Tip. Oge, Officina grafica commerciale, 1956, in-8°, 100 p., 12 tavv.
I quaderni della « Rivista del cinematografo », n° 4.

1632. VIAZZI (Glauco) (Pseudo). — *Jean Gabin.* Con una nota biografica e una filmografia completa. Milano, Ed. Tip. Sedit (Le Settimane d'Italia), 1956, in-16, 143 p., 8 tavv. Tascabile del cinema. A cura di G. CALZOLARI E T. KEZICH, 10-11.

1633. VUCETIC (Veljko). — *Dvije filmske koncepcije Shakespearovog « Othella ».* Mogucnosti, [Split], 1957, N° 5.
*Deux réalisations d'*Othello *: Jutk ic et Welles.*

1634. ZANGRANDO (Fiorello). — *Saggio di filmografia cadorina.* Belluno, ed. de « Il Cadore », 1956, in-8°, 23 p., 1 tav. Magnifica comunità di Cadore. Collana di studi cadorini diretta da E. BALDOVINI e M. VALMASSOI. 1.

e) Radio et Télévision

1635. — *Television Opera.* Opéra, N° 11 et 12, 1957.

1636. Sound Broadcasting Society. — *Unsound broadcasting; the case against the B.B.C.'s new policy.* London, Faber, 1958, 1/-48 pp.

1637. B.B.C. — *Television comes of age.* Journal of Television Society, N°s 7 et 8, 1957.

1638. CAMPA (R.). — *Lo spettacolo televisivo.* **I.D.**, N° 255, 1957.

1639. ELLIOTT (Michael). — *Television drama. The medium and the predicament.* Encore, N° 13, 1958.

1640. MACKAY (Ian Keith). — *Broadcasting in Australia.* Melbourne, Melbourne University Press, 1957 also London, Cambridge University Press, 25/-VII, 216 pp.

1641. SELTZ (H. A.). — *Television training at Indiana University.* Journal of Television Society, N° 8, 1957.

1642. THAYER (David). — *Notes on network television lighting pratice.* **E.T.J.**, IX, N° 3.

f) Disques

1643. MONTHERLANT (H. de). — *Ma meilleure pièce est gravée dans la cire.* [La Ville dont le Prince est un enfant]. **A.**, N° 662, 1958.

XIV

THÉORICIENS ET CRITIQUES DRAMATIQUES

1644. ANDERSON (Lindsay). — *Vital theatre?* Encore, N° 11, 1957.

1645. FERGUSSON (Francis). — *Pjesnici u kazalistu : Eliot i Cocteau.* Izraz [Sarajevo], 1957, N° 4.

Les poètes au théâtre : Eliot et Cocteau; Fragment du livre « The idea of a theatre ».

1646. FRANCOIS-PONCET (André). — *Gustave Lanson.* **N.L.**, N° 1595, 1958.

1647. SIMONI (Renato). — *Trent'anni di cronaca drammatica. Vol. III.* 1927-1932. Torino, Ed. Tip. Ilte, 1958, in-8°, 631 p.

Tutta l'opera di R. SIMONI, *dalle commedie alla critica teatrale, a cura di* L. RIDENTI.

XV

ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

a) Genres

1648. DALLAS (Ian). — *Time for tragedy.* Encore, N° 12, 1958.

1649. JANKOVIC (Mira). — *Engleska poetska drama dvadesetog stoljeca.* Umjetnost rijeci, [Zagreb], 1957, N° 2.

Le théâtre poétique anglais du XX^e^ *siècle.*

1650. LOKSE (Olav). — *The story and the plays. Notes on Elizabethan drama* Orbis Litterarum. Vol. II, 1956, p. 237-44.

b) Personnages

1651. AMFREVILLE (H. d'). — *Don Juan nouveau et la démocratisation de l'amour.* La Table Ronde, N° 119, 1957.

1652. DEON (M.). — *La postérité de Don Juan.* Ibid.

1653. DUPUIS (René). — *De Tirso à Molière.* Ibid.

1654. DORESSE (J.). — *Naissance du personnage* [Don Juan]. Ibid.

1655. ELSEN (Cl.). — *Don Juan dans le mythe.* Ibid.
1656. GASSET (O. Y.). — *La figure de Don Juan.* Ibid.
1657. GOUHIER (Henri). — *L'inhumain Don Juan.* Ibid.
1658. GUILLEMIN (H.). — *Clartés sur le mystère Byron.* Ibid.
A propos de Don Juan
1659. LE GALL (A.). — *Don Juan, étude d'un caractère.* Ibid.
1660. LE HARDOUIN (Maria). — *Don Juan, cet instant qui passe.* Ibid.
1661. LILAR (S.). — *Deux mythes de l'amour : Don Juan et Tristan.* Ibid.
1662. MEYNIEUX (A.). — *Pouchkine, Don Juan et l'âme russe.* Ibid.
1663. MONTHERLANT (H. de). — *Don Juan* (1er acte). Ibid.
1664. POMEAU (R.). — *Psychologie du libertin.* Ibid.
1665. PRADINES (M.). — *Les méprises de la sensibilité.* Ibid.
1666. POULET (R.). — *Un Don Juan en prose.* Ibid.
1667. PALAU (Josep). — *Idées pour Don Juan.* Ibid.
1668. SAUVAGE (M.). — *Le Don Juan de Kierkegaard.* Ibid.
1669. VAN LOO (E.). — *La conversion et la mort du Don Juan historique.* Ibid.
1670. ATKINS (St.). — *A Faust Miscellany.* **M.L.N.**, LXXII, 4.
1671. KRUSKOPF (Erik). — *Den historiska Faust.* **H.**, 31 octobre 1957, N° 295.
1672. LIHANI (John). — *Lucas Fernández and the evolution of the Shepherd's Family Pride in early spanish drama.* **H.R.**, XXV, 4.
1673. MAUBLANC (René). — *Un ancêtre du Docteur Knock.* **E.**, N° 141, 1957.
A propos de « Le Charlatan et les Compères » *de* PICARD.
1674. PONS (J. S.). — *Le paysan dans le théâtre espagnol.* Annales publiées par la Faculté des Lettres de l'Université de Toulouse. III., 1-2, 1956.
1675. RIPAMONTI (I.). — *Arlecchino e la sua lunga giornata* **S.**, N° 138, 1957.

c) Thèmes

1676. CHERPACK. — *The call of Blood in French classical Tragedy.* Baltimore, The John Hopkins Press, 1958, 136 p., index.
1677. FLORIOT (R.). — *La justice au théâtre.* Les Annales, N° 84, 1957.

XVI

VARIA

1678. — *Kaj Munk og Folketeatret. Breve fra Kaj Munk til Thorvald Larsen.* Copenhague. Nyt Nordisk Forlag, 1957, 69 p.
Lettres de K. M. (auteur dramatique danois) à T. L. (directeur de théâtre).
1679. VALRIANT (J.). — *Les comédiens de l'empereur.* P:èce en 6 tableaux Paris, Peyronnet, 1957, in-8°, cour. 164 p.
Le Théâtre Français sous le Ier Empire.